1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

55 | 2008

Varia

Le cinéma, *outsider* de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma

Cinema, the outsider of history? Propositions for a history in cinema.

Édouard Arnoldy

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4099>

DOI : 10.4000/1895.4099

ISBN : 978-2-8218-0990-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 7-25

ISBN : 978-2-913758-56-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Édouard Arnoldy, « Le cinéma, *outsider* de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 55 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4099> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4099>

Le cinéma, *outsider* de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma

par Édouard Arnoldy

1895 /
n° 55
juin
2008

7

Depuis quelques années maintenant, les domaines de l'histoire, de l'esthétique, de l'histoire ou de la philosophie de l'art affichent quelque velléité d'ouverture, jusqu'à considérer leur décroissement comme une impérieuse nécessité. Du moins peut-on faire le constat d'une telle intention – pas toujours suivie, parfois au stade de belles paroles, souvent le fait de chercheurs isolés. C'est le bon sens qui parle, enfin ! Comment, en effet, ne pas souscrire à ce qu'a écrit récemment François Hartog, parmi quelques-unes des « évidences de l'histoire » :

Posons que, pour s'interroger sur l'histoire, pas seulement celle des historiens et pas uniquement celle des cinquante dernières années, il pourrait être de bonne méthode, non seulement de faire une place aux questions, objections, critiques énoncées par des auteurs extérieurs à la discipline ou au domaine, mais de partir d'elles. En un mot, les *outsiders* comptent parfois plus que les *insiders*, et il est en tout cas, des *outsiders* qui ont pesé plus lourd que des générations d'*insiders*, même si ces derniers n'ont en rien démérité¹.

La déclaration d'intention de François Hartog est en quelque sorte l'expression même du bon sens – à plus forte raison si, sans dresser une quelconque liste ou effectuer un premier tri, on songe à certains des *outsiders* qui ont laissé quelque trace indélébile en histoire au cours du XX^e siècle : Paul Valéry, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault ou encore Paul Ricœur. Comment, dans la foulée, ne pas songer à Michel

¹ François Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, EHESS, 2006, p. 177.

de Certeau, un « passeur » lui aussi, un historien, qui « avait une manière inimitable de traverser les frontières entre les champs de savoir », à qui « seule la nécessité du travail en cours (...) faisait traverser les frontières des disciplines », et qui ne fut « guère tenté de s'ériger en porte-drapeau de principe sur les vertus de l'interdisciplinarité »². Et voilà peut-être une des singularités de l'histoire du cinéma : une *nécessité de travail* impose de traverser des frontières, entre disciplines et objets – précisément parce que le cinéma lui-même est à la jonction de pratiques artistiques et médiatiques diverses, parce que « l'intermédialité constitutive » du cinéma depuis ses origines participe autant à le situer aux croisements de champs de savoir multiples. À l'évidence, l'histoire du cinéma (et pas seulement elle) n'a sans doute d'issue favorable que des déplacements vers d'autres façons de penser, d'autres champs de savoir – au risque pour elle, dans le cas contraire, d'être atteinte d'une sclérose insidieuse, et même de la conduire à une nécrose fatale. Précisément, l'histoire du cinéma mesure parfois mal l'incidence de son « objet » (le cinéma) sur quelques-uns des esprits les plus féconds du XX^e siècle, déterminant largement la pensée, entre autres, de Henri Bergson, de Walter Benjamin et jusqu'à Gilles Deleuze plus près de nous. Domaine à la croisée d'autres « histoires de... » et d'autres champs de connaissance, l'histoire du cinéma n'a pas toujours fait montre – c'est un euphémisme ! – de l'ouverture prônée aujourd'hui par un historien comme Hartog. Paradoxalement, le bât blesse quand il s'agit d'éprouver cette hypothétique « bonne méthode » de l'historien du cinéma. Cette « évidence de l'histoire du cinéma » est le plus souvent mise à mal dès lors qu'il s'agit d'invoquer ou de convoquer quelques-uns de ses possibles *outsiders*. Sous des prétextes les plus flous (souvent un regard trop critique de l'*outsider* à l'égard de la « discipline-mère », l'histoire, ou d'un des prototypes possibles de l'histoire du cinéma, l'histoire de l'art), lesdits *outsiders* sont, les uns après les autres, étrangement mis hors-champ, hors du champ de la « discipline » histoire du cinéma.

Plus exactement, l'histoire du cinéma paraît souvent tiraillée entre les deux pôles qui semblent la constituer, le cinéma et l'histoire, l'histoire de l'art et l'histoire. Ainsi, Jean-Loup Bourget soutient une de ces « évidences » de l'histoire du cinéma, discutée et discutable, considérant que l'historien du cinéma doit tôt ou tard « se poser la question de la valeur esthétique. Autrement dit, à mes yeux, l'histoire du cinéma a pour *modèle* le plus proche non l'histoire, mais l'histoire de l'art »³. Lorsqu'il s'agit d'envisager en ces termes le modèle de l'histoire de l'art, un peu de prudence s'impose certainement. Du moins l'histoire du

2 Luce Giard, « Un chemin non tracé », préface à Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse, entre science et fiction*, Paris, Gallimard, « folio histoire », 2002, pp. 11 et 15.

3 Jean-Loup Bourget, « Trois remarques en guise de conclusion », dans Irène Bessière, Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, INHA-AFRHC, 2003, p. 267.

cinéma en France doit-elle garder à l'esprit quelques-unes des « leçons d'histoire(s) » dans des domaines proches, comme l'histoire et la théorie de la photographie – souvent mal connue des historiens du cinéma. L'histoire du cinéma aurait peut-être grand intérêt, par exemple, à observer attentivement la trajectoire et le déplacement épistémologiques empruntés par quelqu'un comme Rosalind Krauss à *partir de la photographie*, qui, selon Hubert Damisch, s'abstient de « faire rentrer la photographie dans le rang » (et le cinéma pour l'occasion) afin de ne pas réemprunter le chemin d'une histoire de l'art continue – fût-elle, alors, de longue durée⁴. Or, comme y insiste Damisch ailleurs, « une pareille entreprise suppose un décentrage calculé du discours : la photographie ne se laisse pas réduire aux coordonnées essentiellement "stylistiques" de l'histoire de l'art » et, ajoute-t-il, « contraint son lecteur à s'interroger sur ce qu'il faut entendre par "histoire" s'appliquant à cet art », une histoire qui peut revêtir « une dimension éminemment subjective »⁵.

Évidemment, cette ouverture de l'histoire à de possibles *outsiders*, aux arts en général et au cinéma en particulier, participent d'un bouillonnement réflexif et de l'intérêt de l'histoire pour de « nouveaux objets » et de « nouvelles méthodes » depuis plusieurs décennies maintenant. N'empêche, la méfiance de l'histoire du cinéma et de l'histoire de l'art à l'égard de l'histoire vient sans doute, très largement, de la propension de la discipline historique à freiner quelques croisements audacieux, entre objets et disciplines, quelques-unes de ces « relations multiples, inouïes, dangereuses même à expérimenter »⁶. Car l'ouverture affichée par l'histoire n'en demeure pas moins encore ambivalente. Ainsi, d'un côté, Jacques Le Goff n'engage-t-il pas récemment à « briser la catastrophique fragmentation en histoire politique, sociale, économique, culturelle, histoire de l'art, histoire du droit, etc. », non sans dire, d'un autre côté et en des termes lourds de sens, sa « méfiance née du sentiment de la *nocivité* du mélange des genres », entendus par là quelque interférence avec d'autres disciplines⁷. Plus généralement, l'histoire du cinéma et l'histoire de l'art regrettent, à raison, la timidité bien réelle de l'histoire face à des questions de théorie ou d'esthétique – malgré des effets d'annonce toujours répétés. C'est le constat assez amer d'un historien,

4 Hubert Damisch, « À partir de la photographie », préface de Rosalind Krauss, *le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, pp. 9-10.

5 Hubert Damisch, *la Dénivelée*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2001, pp. 37 et 32. Quand elles privilégient l'histoire de l'art aux dépens de l'histoire ou s'interrogent peu « sur ce qu'il faut entendre par "histoire" s'appliquant à cet art », les études cinématographiques en reviennent parfois à négliger la part historique des recherches en histoire de l'art et du cinéma. Ce qui n'est pas le moindre des paradoxes !

6 Georges Didi-Huberman, introduction à Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 12.

7 Jacques Le Goff, dans Yves Michaud (dir.), *L'Art et la Culture*, Université de tous les savoirs, vol. 20, Paris, Odile Jacob Poches, pp. 65 et 74 et *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, « folio histoire », 1988, pp. 256-257. (C'est moi qui souligne *nocivité*)

Carl Havelange, qui note non sans malice : « La communauté historique se dit en général rétive à la théorie. Et lorsque, malgré tout, un problème plus théorique leur est posé, les historiens adoptent l'attitude du lapin de Lewis Carroll : ils passent en courant et en disant à haute voix "Oh là là ! Oh là là ! Je vais être en retard" »⁸. Plus généralement, Erwin Panofsky (« Le concept de *Kunstwollen* ») ne suggérerait-il pas un peu de prudence, parlant des heurts et malheurs de la science de l'art de comprendre ses objets selon un angle unique :

Pour la science de l'art, c'est en même temps une bénédiction et une malédiction que ses objets émettent nécessairement la prétention d'être compris autrement que sous le seul angle historique. [...] C'est une bénédiction parce qu'elle maintient la science de l'art dans une tension continuelle, parce qu'elle provoque sans cesse la réflexion méthodologique et que, surtout, elle nous rappelle toujours que l'œuvre d'art est une œuvre d'art, et non un quelconque objet historique. C'est une malédiction parce qu'elle a dû introduire dans la recherche un sentiment d'incertitude et de dispersion difficilement supportable, et parce que cet effort pour découvrir une normativité a souvent abouti à des résultats qui ou bien ne sont pas compatibles avec le sérieux de l'attitude scientifique, ou bien semblent porter atteinte à la valeur que donne à l'œuvre d'art individuelle le fait d'être unique⁹.

La discipline « histoire du cinéma » a vu le jour, continuellement tiraillée entre ses deux pôles, l'histoire et le cinéma. Ceci explique peut-être cela : même lorsque la rupture avec une « histoire classique du cinéma » fut consommée (si l'on veut une date repère : dès le colloque de Brighton en 1978), les « nouvelles méthodes » ou les « nouvelles approches » n'ont pas pour autant fait école, dans le sens où, à l'inverse des *Annales* en histoire, il n'y a pas eu une « nouvelle histoire du cinéma » réunie sous la bannière d'un programme et de méthodes communs. Des affinités se sont affirmées ; des groupes se sont constitués. N'empêche, si les grands colloques internationaux ou les groupes de recherche ont certainement permis de très stimulantes avancées ou favorisé l'élargissement de l'éventail de perspectives longtemps ignorées dans le champ des études cinématographiques, les recherches progressent encore très largement en ordre dispersé, et ne cessent de dire ce qui sépare parfois ces chercheurs. (Et quelle est la place donnée à des questions de méthode ou de théorie lors des colloques en histoire du cinéma – Domitor ou Udine, par exemple, où l'approfondissement des connaissances historiques, d'objets toujours plus singuliers,

⁸ Carl Havelange, « Le regard invisible. Pour une théorie du troisième élément », *Voir*, n° 14, mai 1997, p. 4.

⁹ Erwin Panofsky, « Le concept de *Kunstwollen* », dans *la Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975 [1920], pp. 197-221.

prévaut régulièrement ? Ou : quel est le sort qui y est réservé, là mais aussi dans une revue comme *1895*, aux *outsiders* de l'histoire : Deleuze, Foucault, Benjamin... ?) Plus largement encore, la dispersion des recherches en histoire du cinéma et l'effacement progressif de la théorie, notamment les théories en vogue dans les années quatre-vingt, invitent à s'interroger sur ce qui fonde aujourd'hui, des points de vue méthodologiques et programmatiques, les études en esthétique et en histoire du cinéma. Cette observation peut être formulée autrement, sous la forme d'une interrogation consciente de l'ouverture, imminente et salutaire, de nouveaux chantiers théoriques pris parmi tous ces mouvements, entre histoire, histoire et philosophie de l'art, esthétique et histoire du cinéma : alors, « la théorie (en histoire et esthétique) du cinéma, enfin en crise ? »¹⁰

Histoire / cinéma : entre analogie, homologie et dialogue

Histoire / cinéma : entre histoire et cinéma, il peut y avoir tout à la fois jonction ou réunion (entre un « objet » et une « discipline » – où le cinéma est un objet historique parmi d'autres) et disjonction ou fragmentation (« le cinéma » et « l'histoire du cinéma », l'objet et la discipline sont extérieurs à la discipline histoire). Le trajet peut être à sens unique, si le cinéma n'est rien d'autre qu'un « quelconque » objet historique. Une zone d'ombre persiste si l'histoire « s'approprie » le cinéma ou, si l'on préfère, lorsque s'établit un dialogue, fut-il soutenu, entre une *discipline* et ce qui reste un *objet* particulier, le cinéma (objet de l'histoire, de l'histoire culturelle, etc.). Repartant de Hartog et son appel pressant à une ouverture de l'histoire, il reste toujours à se demander si « le cinéma » et « l'histoire du cinéma » jouent les rôles d'*outsiders* potentiels pour l'histoire. Hartog invoque Claude Lanzmann, le réalisateur de *Shoah*, qui, sans aucun doute, a tout particulièrement marqué les esprits de nombreux historiens. L'incidence sur l'histoire du travail de Lanzmann paraît insensiblement aller dans le sens de la détermination de l'histoire et du travail de l'historien par le cinéma. Lorsque Lanzmann reproche aux historiens « leur point de vue surplombant », il marque la méfiance du cinéma, du cinéaste, à l'égard de l'histoire, de l'historien¹¹. Surtout, fort de son autorité, il ne semble pas *a priori* se satisfaire de ce rôle d'*outsider*, d'observateur lointain de l'histoire, formulant juste des « questions, objections, critiques »

¹⁰ Allusion au récent numéro de la revue québécoise *Cinémas* sous la direction de Roger Odin : « La Théorie du cinéma, enfin en crise » (vol. 17, n° 2-3, printemps 2007). Pour quelques ouvertures en histoire du cinéma, je renvoie au numéro de la même revue placé sous ma direction : « Histoires croisées des images » (*Cinémas*, vol. 14, n° 2-3, automne 2004).

¹¹ Claude Lanzmann, cité par François Hartog, *op. cit.*, p. 212.

à la discipline. Lanzmann dit plutôt son emprise immédiate, sa prise directe sur l'histoire et ses faits – égratignant au passage l'écart trop grand entre l'historien et l'objet de l'histoire (en un élan qui n'est pas sans rappeler Nietzsche, Valéry ou encore Benjamin critiquant les « ratés de l'histoire » face au péril, sa passivité au présent, une histoire se satisfaisant de son savoir). Le film de Lanzmann, aujourd'hui privilégié parmi les outils des historiens, n'est pas sans poser des questions à l'histoire et au cinéma, aux fonctions de l'une et de l'autre, ensemble. Le cinéma n'est donc pas ici un *outsider* bienveillant auquel il s'agirait de prêter attention au gré des circonstances. Il semble plutôt qu'il y ait quelque chose qui travaille en profondeur le cinéma, « quelque chose » de partagé avec l'histoire, un destin commun, « quelque chose » qui affecte certainement et l'histoire et le cinéma. En ce sens, il est tentant de reprendre à la lettre, ce que note Sylvie Lindeperg à propos de *Nuit et brouillard* : « dans les plis de l'œuvre [en cours d'accomplissement] apparaissent les figures d'un corps à corps entre l'art, l'histoire et l'archive »¹². Cette métaphore (le corps, le corps à corps, les plis) dit bien l'imbrication du cinéma et de l'histoire, et pas seulement l'intrusion épisodique du cinéma dans l'histoire. Interprétant librement les mots de Lindeperg, ce corps à corps de l'art et de l'histoire, on l'envisagera comme une relation où « histoire » et « cinéma » peuvent se confondre (ou se plier et se déplier sans cesse, ensemble). Définitivement, cette image du corps à corps de l'art et de l'histoire, du cinéma, de l'histoire et de l'archive, doit être gardée à l'esprit en vue d'une histoire *en* cinéma. Le territoire de l'historien s'étend désormais bien au-delà des « films historiques » (dont l'ambition est d'illustrer l'histoire par le film, par des témoignages filmiques ou filmés). En effet, les films qui ont pour vocation de « représenter » un moment d'histoire concernent de loin ces débats entre histoire et cinéma, prioritairement touchés par des questions de méthode ou de méthodologie. À cette fin, les rapprochements entre cinéma et histoire sont plutôt envisagés en termes de dialogue, d'analogie ou d'homologie – où le cinéma, un film peut être « une sorte de modèle méthodologique » selon les mots de Jacques Revel à propos de *Blow up* d'Antonioni¹³. La réflexion de Revel est assez exemplaire et symptomatique des liens possiblement envisagés avec « l'objet-cinéma » par beaucoup d'historiens, depuis une dizaine d'années. C'est en ces termes qu'Antoine de Baecque et Christian Delage interrogent l'historien :

[A. de B./C. D.] *On aborde ici un second aspect de l'analogie entre le film et le travail historique...*

¹² Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 10.

¹³ Jacques Revel, « Un exercice de désorientation : *Blow up* », dans Antoine de Baecque, Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe, « Histoire du temps présent », 1998, p. 103.

[J. R.] Ce qui compte ici, c'est le titre du film d'Antonioni, *Blow Up*, c'est-à-dire agrandissement : un jeu mené par le photographe, personnage principal du film, à partir d'une image qui forme série par la répétition des tirages et des agrandissements. Ainsi se constitue un corpus qui rend possible une histoire, ou plutôt plusieurs histoires, puisque chaque tirage nouveau de l'image fait apparaître une réalité différente, invisible auparavant, et qui induit une nouvelle intrigue¹⁴.

Le terme d'analogie marque bien les limites des rapprochements possibles « entre le film et le travail historique ». Dans son commentaire du film d'Antonioni, Revel quitte chaque fois les images, le film, pour en revenir à la discipline qui l'occupe en priorité (et on ne pourra pas reprocher à un historien d'accorder la priorité à l'histoire). Le commentaire de *Blow up* par Revel met en perspective quelques questions qui se posent à l'historien encore aujourd'hui. Le cinéma qui le concerne n'est pas seulement les films qui auraient « un rapport direct avec la matière historique », mais plutôt le cinéma qui évoque chez lui une analogie avec un « modèle méthodologique » historien. Voilà bien une ouverture prometteuse (même quand le cinéma est juste une *évo*cation de l'histoire), une « sorte de modèle méthodologique » qui « permet de réfléchir sur le mode de fonctionnement du récit historique » où « jouer sur l'échelle d'observation peut être un moyen de faire apparaître des agencements plus complexes », où « analogiquement, on retrouve [...] une méthode expérimentale défendue et mise en pratique par la micro-histoire, par exemple »¹⁵. On comprend mieux au gré de cet entretien entre trois historiens (Revel, Delage, de Baecque) que le film d'Antonioni et ses moments prégnants les conduisent à débattre de l'histoire et de son écriture : l'agrandissement de la photographie et les variations d'échelle et de point de vue en histoire ; l'énigme parfois fuyante du récit et « le travail et les modalités de l'élucidation en histoire » ; « l'irréalité de la réalité » du film face au devoir d'explication de l'histoire ; etc. Voilà le cadre dans lequel l'historien inscrit *Blow up* qui n'a d'autre rapport à la discipline qu'un rapport d'analogie. À l'instar de ce que dit Louis Marin de l'histoire de la philosophie face à l'image, l'histoire, qui, certes accorde un rôle au cinéma dans sa propre réflexion, va néanmoins « faire de l'être de l'image un *moindre être*, un décalque, une copie, une deuxième chose en état de moindre réalité [...] en faisant de l'image une re-présentation, une présence seconde, secondaire »¹⁶. La question qui se pose à Revel devant les images de *Blow up* (et de quelques promoteurs de « l'histoire culturelle du cinéma » intéressés par les films) n'est décidément pas : « Qu'est-ce que le cinéma (ou l'image

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 104-105.

¹⁶ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993, p. 10.

cinématographique) ? » ou « Qu'est-ce que l'histoire du cinéma ? » mais bien, après une courte halte aux abords du cinéma et de son histoire, « Qu'est-ce que l'histoire ? ». En ce sens, le cinéma ou plus exactement les films restent « une présence seconde, secondaire ». N'empêche, la démarche de Revel concède implicitement une réelle incidence du cinéma sur l'histoire et sa discipline, puisqu'un film comme *Blow up* l'engage sur la voie d'une réflexion aux accents théoriques et méthodologiques. Cet intérêt de l'histoire pour le cinéma, Revel y revient dans la présentation qu'il a récemment faite de la traduction française de l'ouvrage de Siegfried Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses*. À cette occasion, Revel souligne bien « l'homologie posée entre l'historiographie et la photographie » (et le cinéma), qui « constitue l'un des axes principaux de la réflexion de Kracauer dans ce livre ». Il précise que cette « homologie » n'est pas un rapport de surface, de faible portée, qu'elle vaut seulement pour la proximité entre l'émergence d'une histoire dite savante (au moins depuis Ranke) et celle de la technique photographique : « outre que ces deux dispositifs, apparemment fort éloignés et inscrits dans des contextes spécifiques, sont presque contemporains, outre qu'ils connaissent tous deux une fortune remarquable, ils ont en commun, selon lui, un rapport homologue à la réalité »¹⁷.

À l'occasion de cette préface dédiée à celui qui a les traits d'un *outsider* de l'histoire (ses essais même les plus directement concernés par l'histoire ne font pas de lui un historien, un historien, rappelle Revel, que Kracauer n'a jamais prétendu être), un intellectuel flânant entre des champs qu'il rend perméables (sociologie, critique, roman, histoire, théorie littéraire et du film, etc.), Revel reprend quelques-unes des questions posées à l'histoire par Kracauer lorsque celui-ci place l'histoire au regard de la photographie (ou du cinéma). Les « variations d'échelles », les « successions de point de vue » et jusqu'à « l'élucidation » sont autant de questions posées par le récit de *Blow up* qui, Revel y insiste dans son entretien avec Delage et de Baecque, concernent au plus près la méthode historienne. Plus exactement, Revel considère que les tours et détours effectués par Kracauer en histoire, *via* notamment la photographie et le cinéma (et leur homologie/analogie avec l'histoire), ne sont pas sans concerner directement quelques-uns des plus prometteurs développements des méthodes historiennes aujourd'hui : les réflexions sur les « jeux d'échelles » et le « point de vue en histoire », les débats entre « micro- » et « macro- » histoires au cœur des recherches les plus récentes trouveraient un écho dans la « loi de la perspective » et les questions posées aux et par les « micro-événements » (qui sont elles-mêmes au centre de

¹⁷ Jacques Revel, « Siegfried Kracauer et le monde d'en bas », présentation de Siegfried Kracauer, *L'Histoire des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006 [1969], pp. 22-23.

l'Histoire des avant-dernières choses)¹⁸. Sans jamais démentir les réserves de Kracauer à l'égard de l'histoire (et, notamment, son point de vue « englobant »), Revel note en effet qu'il « pose que la structure du monde historique est discontinue et qu'elle est hétérogène. En ce sens, s'il n'est pas l'ancêtre de la micro-histoire, il identifie et il impose à l'attention l'un des thèmes majeurs que le travail des micro-historiens a introduit dans le débat historiographique »¹⁹. Considérant des postures distinctes, Revel dit là les écarts entre la démarche historienne et celle de l'*outsider*, qui s'en prend à « la plupart de nos représentations accoutumées ». Allusion aux mots de Benjamin, force est de reconnaître à l'*outsider* cette faculté d'envisager l'histoire, les faits historiques ou la démarche historienne, à *rebrousse-poil* et à *contretemps*²⁰. Éclaireur solitaire, expérimentateur parfois salutaire, détaché du carcan de « la » méthode (Roland Barthes le dira plus tard : la méthode peut étouffer la pensée), c'est le portrait-type de cet *outsider* littéralement in-discipliné (en marge d'une discipline, ou mis hors-champ par elle) que Benjamin fait justement de son complice dans un commentaire du recueil *les Employés*, paru en 1929 – et c'est aussi précisément pourquoi *un outsider attire l'attention* :

Il n'est que juste que cet auteur en soit là, à la fin : tout seul. Un insatisfait, pas un meneur. Pas un fondateur, plutôt un trouble-fête. Et si nous voulons le voir tel qu'en lui-même, dans la solitude de son travail et de son œuvre, le voici : un chiffonnier dans l'aube blafarde, ramassant avec son bâton des lambeaux de discours et des bribes de parole, qu'il jette dans sa charrette, en grommelant, tenace, un peu ivre, non sans laisser, de temps à autre, flotter ironiquement au vent du matin quelques-uns de ces calicots défraîchis : « humanité », « intériorité », « profondeur ». Un chiffonnier, à l'aube – dans l'aurore du jour de la révolution²¹.

18 Voir deux « fondamentaux » posant des questions à la « micro-histoire » : Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience* (Paris, Seuil/Gallimard, 1996) et Carlo Ginzburg, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire* (Paris, Gallimard, 2001 [1998]).

19 Jacques Revel, *op. cit.*, p. 33.

20 Selon le titre de l'ouvrage majeur de Françoise Proust sur Walter Benjamin, *l'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Cerf, 1994 (rééd. Le Livre de Poche « Biblio essais », 1999).

21 Walter Benjamin, « Un outsider attire l'attention. Sur *les Employés* de S. Kracauer » [1930], dans Siegfried Kracauer, *les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle (1929)*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, 2004, p. 144.

Histoire / cinéma : allégorie ?

Plusieurs commentaires s'accordent pour dire les liens opérés par Kracauer entre histoire, historiographie et photographie (ou cinéma)²². De Kracauer à Benjamin, il y a un pas facilement franchissable (proximité des personnes et des idées). Parmi les explications possibles de cette attention à l'égard de Kracauer, on peut invoquer plusieurs arguments, dont le travail critique qui traverse ses textes (parfois confondu avec un travail de critique). Sans doute moins radical que Benjamin, Kracauer est également « moins investi », écrit justement Revel, « de l'attente révolutionnaire que Benjamin pensait y lire [...] » et moins « rongé par la désespérance d'un monde désenchanté et rétracté sur sa surface »²³. Cet *outsider* ou ce *marginal* des *Employés* (la langue allemande permet ce double sens), « tout seul », « insatisfait », « trouble-fête », ce « chiffonnier dans l'aube blafarde » n'est sans doute personne d'autre que Benjamin lui-même, qui par-delà sa mort aura à souffrir de ses propres audaces intellectuelles, plus souvent appréciées des philosophes (certains du bout des lèvres), rarement des historiens qui, au fond, n'ont jamais pris au sérieux ses essais, y compris ceux qu'il consacre à l'histoire ou à la philosophie de l'histoire (ses *Thèses*, mais pas seulement). Sans doute l'*outsider* fait-il peur à l'institution – or, comme l'a dit Foucault, qui n'est pas loin de parler d'*outsider*, « l'histoire a été, depuis le XIX^e siècle, la grande institution de savoir dans l'université littéraire. Et toutes les institutions ont leur raideur, leur continuité, leur pesanteur, leurs conflits internes qui les protègent des invasions extérieures ». Et, oui, sans doute sera-t-il « un jour, bien sûr, [...] intéressant de voir pourquoi un certain nombre de gens ont été avec soin tenus à l'extérieur, ou de voir comment ceux qui, de l'intérieur même de l'institution ont pu faire un peu bouger les choses, étaient souvent d'une formation différente »²⁴.

22 Voir les travaux de Philippe Despoix, Peter Schöttler et Nia Perivolaropoulou (tous les trois aux frontières extérieures des études cinématographiques) qui, dans plusieurs ouvrages personnels ou collectifs, ont très largement contribué à animer les débats autour de Kracauer et à mettre en relief son œuvre théorique, en particulier : Philippe Despoix, *Éthiques du désenchantement. Essais sur la modernité allemande au début du siècle* (Paris, L'Harmattan, 1995, en particulier le cinquième chapitre, « Feuilletton et cinéma. Siegfried Kracauer : une esthétique du médium », pp. 169-212) ; Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix, (dir.), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain* (Paris, Maison des Sciences de l'Homme, « Philia », 2001) ; Philippe Despoix et Peter Schöttler (dir.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire* (Laval / Paris, Les Presses de l'Université de Laval / Maison des Sciences de l'Homme, « Philia », 2006). Ils sont également à l'origine ou responsables de la publication en français de plusieurs textes de Kracauer, dont *les Employés* et *l'Histoire des avant-dernières choses* (Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix en ont rédigé la très belle postface, « L'histoire est un amusement de vieillard »), en attendant la traduction de *Theory of Film*. Récemment les *Cahiers du cinéma* ont manifesté leur intérêt pour le travail critique de l'intellectuel allemand, notamment Arnaud Macé, dans « Siegfried Kracauer, la critique et l'histoire, écritures de la hantise » (n° 627, octobre 2007, pp. 68-71).

23 Jacques Revel, *op. cit.*, p. 41.

24 Michel Foucault, « Le style de l'histoire » [1984], dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, pp. 1470-1471.

Au-delà de ce qui d'aventure sépare ou rapproche Benjamin et Kracauer (ce n'est pas le propos de ce texte), les portraits croisés des deux intellectuels engagent à comprendre que cette possible relation d'analogie entre l'histoire et la photographie chez l'un et l'autre est peut-être ce qui distingue le plus radicalement les propositions des deux intellectuels de la posture historienne. Nia Perivolaropoulou s'y est attardée dans un texte fort précieux sur Kracauer, « Les mots de l'histoire et les images de cinéma ». L'auteure ne manque pas de dire que les choix posés par Kracauer, « de façon inattendue et assurément iconoclaste, objectivement provocatrice » écrit-elle, ont quelque affinité avec la « démarche en micro-histoire » et serrent de près les liens entre histoire et cinéma : « l'historien se trouve, selon Kracauer, devant un problème qui rappelle le dilemme de Griffith quant à l'utilisation du gros plan dans la narration et son "renoncement admirable à toute solution" »²⁵. Pour autant, Perivolaropoulou, sans doute moins consensuelle que Revel, remarque que la « sorte de passivité active » prônée par Kracauer le place en porte-à-faux avec l'histoire : « les historiens », écrit-elle, « et même les meilleurs d'entre eux, peuvent difficilement accepter cette voie vers la connaissance. Peut-être parce qu'ils sont encore trop orientés vers un certain type de connaissance scientifique »²⁶. Enfin, Benjamin et Kracauer partagent sans doute très largement cette affirmation de « l'irréductible hétérogénéité de l'univers historique », promouvant l'un et l'autre des agencements et des mouvements inédits et incessants, créant des éclairs et des chocs. C'est précisément cette hétérogénéité qui doit ramener le lecteur de Kracauer et de Benjamin sur les traces des histoires de la photographie, du cinéma et des arts. Car si l'histoire est au cœur de leurs préoccupations, l'histoire de l'art ne l'est pas moins. Benjamin irrite l'histoire et l'histoire de l'art en les prenant à « rebrousse-poil » et en accordant le privilège aux images, allant jusqu'à douter de l'existence même de l'histoire et de l'histoire de l'art dans une lettre à Florens Christian Rang (datée du 9 décembre 1923) : « La réflexion qui en effet m'occupe porte sur le rapport des œuvres d'art à la vie historique. Je tiens désormais pour acquis qu'il n'y a pas d'histoire de l'art »²⁷. C'est, note Georges Didi-Huberman, « exprimer d'abord une exigence, un désir à tout le moins : que l'histoire de l'art enfin commence à exister sous la forme, écrit Benjamin, d'une "histoire des œuvres elles-mêmes" »²⁸. Voilà une autre

25 Nia Perivolaropoulou, « Les mots de l'histoire et les images de cinéma », dans Nia Perivolaropoulou, Philippe Despoix, (dir.), *Culture de masse et modernité*, op. cit., p. 254 (Perivolaropoulou cite *Theory of Film*).

26 *Ibidem*, p. 256. L'auteure reprend Kracauer qui cite Marc Bloch, admiré par lui : « Jamais dans aucune science, l'observation passive n'a rien donné de fécond » (Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1993 [1949], p. 109). Perivolaropoulou ajoute : « Pour Kracauer non seulement la méfiance de Marc Bloch envers "l'observation passive" est sans fondement, mais heureusement sa pratique d'historien la contredit, au moins partiellement ».

27 Walter Benjamin, « Lettre n°126 à Florens Christian Rang (9 décembre 1923) », *Correspondance I, 1910-1928*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 294.

28 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 87.

suggestion à garder à l'esprit en vue d'une histoire *en* cinéma, celle d'une histoire « des œuvres elles-mêmes », mais également, si l'on veut, une histoire des œuvres par et en elles-mêmes.

En aucune façon Benjamin ne nie l'histoire ou l'histoire de l'art. La « négation » suggère plutôt un nouvel élan, une vie nouvelle aux deux disciplines sans cesse fustigées par lui, où s'instaurerait un rapport différent au Temps et à l'historicité, ne se contentant plus « d'établir un lien causal entre les divers moments de l'histoire », où éclaterait le *continu* et sauterait le *contenu* de l'histoire²⁹. La relation dialectique, c'est-à-dire dynamique, en mouvement, entre le continu et le contenu de l'histoire, entre le présent et le passé ne réfute pas l'historicité ; elle imagine plutôt une forme inédite de rapport au Temps, un modèle autre d'historicité, dont le souci est d'inventer une « nouvelle » histoire (de l'art) largement fondée sur ce que Benjamin désignera par le *ressouvenir*. Et ce ressouvenir est bien l'affaire du présent, de ce péril au présent, de ce « Temps actuel » où, écrit-il, « la politique prime désormais l'histoire »³⁰. Lorsqu'il refuse à « l'Autrefois » d'être le point ou l'idée *fixe* de l'histoire pour l'engager à « devenir *renversement dialectique* », Benjamin suggère des *mouvements* entre l'Autrefois et l'À-présent. Ensuite, quand il emploie le terme de « ressouvenir », il s'agit bien de l'actualisation d'un souvenir et des *réminiscences* du passé, des retours de l'Autrefois au présent. Tissant des liens forts entre passé et présent, entre une conscience et une « in-conscience » du passé dans le présent, le ressouvenir est l'expression même d'un mouvement incessant, où la mémoire dynamise l'histoire (et l'histoire de l'art). Poussant cette analogie entre histoire et arts dans ses derniers retranchements, Benjamin fait la promotion d'une *histoire allégorique* – qui conviendrait sans doute mieux pour cerner les liens entre histoire et photographie (ou cinéma) chez Kracauer. Dans sa plus fameuse Thèse, numérotée IX, son *interprétation* de l'*Angelus Novus* est une histoire *en* peinture, et autant l'ébauche de l'histoire d'une œuvre elle-même ou le fragment de l'histoire d'une œuvre par elle-même. Sans doute une histoire *en* cinéma peut-elle aller dans cette direction critique ? Du moins ce sont là ses principaux choix et son principal souhait : penser non pas une histoire *du* cinéma (une histoire seule qui opérerait des jonctions occasionnelles entre « séries culturelles et médiatiques »), non pas une discipline réunissant

29 Successivement : Walter Benjamin, « Thèse A », « Thèse XV » et « Thèse XVI », dans Michael Löwy, *l'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Cerf, 1994, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses* « Sur le concept d'histoire », Paris, PUF, « Pratiques théoriques », 2001, pp. 118, 105 et 109.

30 Walter Benjamin, *Paris, Capitale du 19^e siècle*, Paris, Cerf, 2^e édition, 1993, pp. 405-406. Sur cette question du Temps (en histoire), outre l'ouvrage de Françoise Proust, voir Arno Münster, *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire* (Paris, Kimé, 1996). Voir également mon propre ouvrage, où j'aborde cette question de manière transversale : *À pertes de vues. Images et « nouvelles technologies », d'hier et d'aujourd'hui* (Bruxelles, Labor, « Images », 2005).

histoire et cinéma (où le cinéma est un des territoires de l'historien, parmi d'autres), mais plutôt une histoire en cinéma, une histoire selon « une diagonale mobile », une histoire en mouvement, une histoire des mouvements en cinéma et des mouvements en histoire, ensemble – une cartographie³¹.

L'archéologie de la modernité se caractérise largement par ce souhait de subjectivité rarement soutenue par l'historien « classique » et ce refus d'une histoire prioritairement concernée par le « style » ou les seules « questions d'esthétique » (qui réduisent d'elles-mêmes à bien peu tout projet d'histoire d'un art) ou, à l'inverse, les éludant trop (préférant l'histoire à l'art). Voilà bien pourquoi une telle histoire « secoue » à ce point aussi bien l'histoire que l'histoire de l'art, et pas davantage l'histoire que l'histoire de l'art. De « l'archéologie de la modernité » de Benjamin (via Kracauer) à « l'archéologie du savoir » de Foucault (via Krauss), il paraît y avoir quelque chose en commun, à tout le moins dans cette façon de poser frontalement des questions à l'histoire et à l'histoire de l'art – avec un regard critique parfois sévère³². Sans postuler à tout prix la réalité d'une archéologie des arts ou d'en déceler les traces à travers l'œuvre de Benjamin ou Foucault (une fois les « morceaux » réunis, l'archéologie des arts serait faite, n'attendant que d'être facticement montée de toutes ces pièces), il est sans doute adéquat de se demander, dans la foulée de Daniel Arasse à propos de Foucault, comment *exploiter* l'archéologie, les archéologies, dans le domaine des arts visuels et du cinéma en particulier, et donc comment faire rebondir l'histoire sur un socle théorique en vue d'une l'histoire des œuvres elles-mêmes, une sorte de cartographie de l'histoire du cinéma dans les films eux-mêmes, *une histoire en cinéma*³³.

31 J'emprunte cette « diagonale mobile » à Deleuze commentant les « séries (de séries) » de l'archéologie foucauldienne, une formule qui évite de découper l'histoire en périodes étanches, fixes, en séries imperméables à d'autres séries (et aux entrecroisements de temps multiples). (Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 30.) À ce propos, voir mon ouvrage *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de « scènes filmées », de « films chantants et parlant » et de comédies musicales* (Liège, Céfal, 2004). Quant à cette idée de cartographie, elle m'a notamment été inspirée par Chris Marker qui dira avoir considéré pour *Immemory* « les fragments d'une mémoire en termes de géographie ».

32 Sur ces « croisements archéologiques », voir Philippe Artières (dir.), *Michel Foucault, la littérature et les arts* (Paris, Kimé, 2004) et les travaux de Marc Sagnol, dont : « La méthode archéologique de Walter Benjamin » (*Les Temps Modernes*, n° 444, juin 1983) ; « Le boubier et la cigale. Sur Benjamin et Bachofen » (dans Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (dir.), *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, Paris, PUF, « Débats philosophiques », 2005, pp. 47-70) ; *Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité* (Paris, Cerf, « Passages », Paris, 2003). À la fin de *l'Archéologie du savoir*, Foucault envisage d'autres archéologies – négligeant ou ignorant au passage les jalons posés par Benjamin. Voir : « D'autres archéologies » (*l'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 251-255). Il faut y insister : jamais en ces lignes, il a été question de soutenir qu'une « grille (de lecture) archéologique » puisse servir de filtre ou de modèle d'analyse. *Exploiter l'archéologie* ne veut pas dire la transformer en méthode générale.

33 Daniel Arasse, « Éloge paradoxal de Michel Foucault à travers les *Ménines* », dans *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2004, pp. 233-244.

1895 /
n° 55
juin
2008

19

Point de vue
Le cinéma, outsider de l'histoire ?
Propositions en vue d'une histoire en cinéma

Une histoire en cinéma : *une histoire des œuvres (en) elles-mêmes*

1895 /
n° 55
juin
2008

20

Depuis quelques années, les pouvoirs de l'image et de la parole ont largement déterminé des débats, souvent houleux, sur *le comment* du devoir de mémoire et sur *le comment* de l'histoire, avec dans l'œil du cyclone le témoin et l'image (l'image ou le témoin, ou les deux ensemble). La place accordée çà et là au témoin ou à l'image – quelles que soient les divergences éthiques ou de méthode par ailleurs – est autant le symptôme de la mise en péril que celui de la mise à l'interrogatoire de l'histoire, de la discipline et de ses méthodes, et parfois en conscience un « affront » fait à l'histoire. La position cardinale aujourd'hui occupée par le témoin dans des recherches qui touchent à l'histoire est d'autant plus saisissante qu'elle n'a pas toujours été celle-là³⁴. Hartog ne manque pas de convenir de la concordance entre la « lame de fond mémorielle » des vingt dernières années et les égards accordés au « témoin »³⁵. Participant à serrer au plus fort les liens entre la mémoire et le témoin, consacrant le témoin – direct, actif, oculaire ou en suppléance, *Shoah* de Lanzmann imposerait le devoir de mémoire comme *une évidence de l'histoire*, et même du cinéma³⁶. Depuis *Shoah* jusqu'aux films plus récents dédiés aux victimes du génocide rwandais (*Un dimanche à Kigali*, *Sometimes in April*, *Hôtel Rwanda*, *Shooting Dogs*), le devoir de mémoire passe obligatoirement par le témoin, pas seulement celui qui a vu ou entendu, celui à qui on a rapporté des faits, mais plutôt par celui qui a *sur-vécu*. Cette « nouvelle vague » de films, documentaires ou non, dédiés à la mémoire des et par les survivants participe d'un mouvement d'une ampleur qui dépasse de très loin le cadre du cinéma. (Le « devoir de mémoire » a décidément quelque chose d'autoritaire – Ricœur en a fait les frais.) Hommages tardifs à *Shoah* et au retour en grâce du témoin et de la mémoire qu'il véhicule, de nombreux films ont pour souci prioritaire de faire l'histoire en donnant la parole à des témoins porteurs de vérité – là les victimes du génocide rwandais, ailleurs les oubliés de l'histoire (les tirailleurs africains, les Indigènes) : le cinéma documentaire ou de fiction donne la parole aux survivants, avant qu'il soit trop tard, pour eux et pour l'histoire³⁷. Le cinéma se positionnerait

34 Ainsi, Roland Barthes au début des années quatre-vingt, pour qui il était « impossible de croire aux "témoins" » – considérant dans le même élan que l'Histoire est « une mémoire fabriquée selon des recettes positives », et « la Photographie [est] un témoignage sûr ». Barthes dit bien « témoignage sûr », et non « témoins » auxquels il dit par ailleurs ne pas croire. (Roland Barthes, *la Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 146).

35 François Hartog, *Évidence de l'histoire...*, op. cit., pp. 212-213.

36 Voir le récent ouvrage de Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire* (op. cit.).

37 Il y aura(it) lieu de discuter ce qu'écrit Clément Rosset quant à l'infailibilité de la mémoire, notamment : « La mémoire est en effet une fonction à certains égards infailible : susceptible certes de ne pas trouver ce qu'elle cherche, mais capable aussi de mettre la main sur la bonne prise. C'est en quoi elle est infailible, pour ne jamais tromper à proprement parler : annonçant chaque fois, et chaque fois en pleine assurance, ou qu'on a trouvé, ou qu'on n'a pas trouvé. Elle ne propose jamais de solution de remplacement, se contentant, lorsqu'elle ne trouve pas, de signaler qu'elle n'a rien trouvé (reconnaissance du *quelque chose* vers quoi elle tendait [...]) Cette infailibilité de la mémoire (sauf encore une fois à manquer son but, manquant alors à être mémoire) autorise à lui attribuer une connaissance instinctive, une sorte de *savoir de la différence* – c'est-à-dire un savoir du réel, toute réalité étant d'essence singulière ». (Clément Rosset, *Fantasmagories* suivi de *le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, 2006, pp. 90-91.)

entre l'histoire et la mémoire, en les confondant le plus souvent. Et l'historien de convenir qu'une idée d'histoire s'impose sans doute en même temps que le cinéma prend en charge cette part de l'histoire entre histoire et mémoire...

Un film comme *No Pasaràn ! Album Souvenir* (2003) d'Henri-François Imbert ne manque pas d'attirer l'attention. Découvrant des cartes postales chez ses grands-parents qui retracent pour lui l'exil d'Espagnols fuyant la guerre civile, Imbert suit leur exode jusqu'à leur placement dans des « camps de concentration » dans le sud de la France. Ce parcours se poursuit, tel un fil conducteur imprévu mais pourtant bien là, pour conduire Imbert sur les traces d'autres déportés, ceux de Mathausen et de Sangatte aujourd'hui. Le périple conduit le cinéaste à passer du particulier et de l'autobiographique à une histoire à vocation universelle, qui le rattrape, celle des déportés de Mathausen. La mémoire individuelle et privée (les images retrouvées chez ses grands-parents) paraît inextricablement liée à une mémoire universelle, au « devoir de mémoire » dû aux victimes du judéocide. Les images sont les vecteurs de cette ré-union *a priori* improbable entre des cartes postales disant peu sur le monde et les photos des camps de concentration nazis. Deux histoires (les réfugiés espagnols et les juifs de partout), deux lieux (Argelès, Mathausen) convergent vers un même point : rendre la parole aux témoins, comme à ce réfugié catalan installé en France (à laquelle il ne pardonnera jamais de l'avoir mis dans un camp : de cette histoire, pourtant, il refusera d'en dire grand-chose). Deux histoires (les camps de concentration dans les années quarante, le camp de Sangatte aujourd'hui), deux ou trois lieux (Argelès, Mathausen, Sangatte), là aussi, convergent vers un même point : donner la parole aux témoins qui, aujourd'hui, disent vivre un calvaire ignoré sur les plages du Nord. Le point ultime de la mémoire et de l'histoire, ce serait le présent.

No Pasaràn ! donne un bel aperçu des fonctions possibles des images dans un dispositif mémoriel – où les photos et les cartes postales font littéralement face à la caméra et au cinéma que les réfugiés kurdes de Sangatte empoignent pour capter le présent, leur « ici et maintenant ». *No Pasaràn !* est sans doute aussi l'allégorie d'une possible fonction du cinéma assignée par Imbert et quelques autres cinéastes, documentaristes ou non : *faire face au présent*. La rédemption (la repentance aussi) est au cœur de nombreux films aujourd'hui – qui semblent avoir pour souci de « racheter » les erreurs et les errements du cinéma (passer à côté de son présent) ou de ne surtout plus rien rater du présent. Cette vague de films, notamment à vocation documentaire, constituent autant de productions qui peuvent s'intégrer à la réflexion souhaitée en ces pages. Ces films méritent une attention double (pas deux niveaux d'attention, ou l'un prévaudrait sur l'autre) : historienne, d'abord, pour s'inquiéter des questions historiographiques posées par eux (la place et la

1895 /
n° 55
juin
2008

21

Point de vue
Le cinéma, outsider de l'histoire ?
Propositions en vue d'une histoire en cinéma

subjectivité du réalisateur face à « l'objectivité historique », la place du présent, la confrontation du passé et du présent, du souvenir, de la mémoire et de l'histoire ; etc. autant de questions qui se posent aujourd'hui à l'historiographie et qui se posent au cinéma en même temps), esthétique ou formelle ensuite, pour étudier au plus près *comment* des questions d'histoire sont posées par le cinéma *dans* les films (la mise en forme des niveaux de récit, historique, de fiction, documentaire ; la mise en forme des dispositifs de « la mémoire cinématographique » ou du cinéma ; les formes des entrecroisements d'images photographiques, vidéographiques et cinématographiques dans des films posant des questions à l'histoire ; les formes des entrecroisements des idées et des arts ; etc.).

Johan van der Keuken, photographe et cinéaste, convenait déjà de ces déplacements entre « l'avant » et « l'arrière », entre le présent, le passé et le futur *dans* ses images : « le film est un voyage à l'intérieur du voyage, dont beaucoup d'éléments voyagent à leur tour. Car le voyage, c'est aussi la mémoire : le regard vers l'inconnu de l'avant, vers l'arrière du chemin parcouru »³⁸. De tels mouvements s'observent particulièrement dans les films et les photographies (pour dire au passage qu'une *histoire en cinéma* ne va pas sans une *histoire en photographie*) où ces « mouvements du temps » en constituent comme la matière première (ce qu'il faut *travailler*). En ce sens, voilà sans doute pourquoi il est fort éclairant, dans cette perspective, de revenir sur l'émergence d'une idée d'histoire exactement contemporaine du travail d'un photographe comme Atget, une œuvre de catalogage, de mise en séries ou en albums, de classifications, etc., une œuvre d'un photographe se gaussant en 1920 dans une lettre adressée à Paul Léon, directeur des Beaux-Arts, que « cette collection *artistique et documentaire* [je souligne] est aujourd'hui terminée » et qu'il [Atget] « *possède tout* [je souligne] le vieux Paris »³⁹. Lorsqu'Atget parle du *vieux* Paris, ce n'est sans doute pas plus un hasard, car le photographe aime s'arrêter sur quelques-uns des traits d'un Paris voué à disparaître. Ainsi, l'album « La voiture à Paris, 1910 » de la série « Paris pittoresque » fixe quelques-unes de ces voitures en train de disparaître (là, presque sous ses yeux, au présent), ou, si l'on veut, entrant dans l'histoire (« Distillateurs », « Transport des prisons », « Voiture de déménagement », « Voiture de laitier » ou « Petite voiture »). Atget fixe ces voitures, ces objets, ces métiers, ces visages pour en conserver une trace, en même temps qu'il écrit l'histoire du temps présent, au présent. Le photographe écrit l'histoire de Paris par une sorte d'anticipation ; il *pré-voit*, pour mieux garder en mémoire *tout le vieux Paris*.

38 Citation reprise en présentation du Coffret 1 de l'Édition Intégrale des films de Johan van der Keuken (Arte, 1986), comprenant les splendides *Beauty* (1970) et *Un Moment de silence* (1960-1963).

39 Voir Guillaume Le Gall, Sylvie Aubenas (dir.), *Atget, une rétrospective* (catalogue, Paris, BNF, Hazan, 2007). (Je remercie au passage Guillaume Le Gall pour sa « visite guidée » de l'exposition – et de m'avoir « ouvert les yeux » face aux photographies d'Atget).

Pré-voir le passé, beau paradoxe, non ? Il existe quelques personnages singuliers dans l'histoire du cinéma qui ont cette faculté de servir de relais entre le passé et le présent, entre l'histoire et la mémoire mais aussi de *pré-voir* – comme le gamin dans *Shining* (1980) de Kubrick ou Edmund dans *Germania anno zero* (1947) de Rossellini (qui *ferme les yeux* avant de se jeter dans le vide comme dans l'inconnu, après avoir vu et pressenti l'indicible). Plus récemment, un film comme *Elephant* de Gus Van Sant s'inscrit dans cette dynamique : faire une œuvre de fiction à partir d'un fait divers dans les esprits de chacun, un fait divers passé toujours bien présent (le générique de fin a beau refuser toute ressemblance avec des personnes ayant existé ou des faits s'étant produits...) ⁴⁰. Des questions d'historiographie (les enchevêtrements du passé, du présent et du futur) traversent imperceptiblement ce film qui repose sur l'agencement de blocs de temps multiples. Si d'aventure « idée cinématographique » il y a dans *Elephant*, c'est peut-être cette question d'un Temps éclaté, d'un récit (cinématographique) et d'une Histoire composés des *éclats du temps* (selon, ici, les mots de Walter Benjamin) – une histoire faite des éclats des temps du récit et de l'Histoire. Lorsqu'il croise les adolescents tueurs, John ne peut soupçonner ce qui est alors unimaginable. Le massacre de Columbine, dont l'ampleur est connue des seuls spectateurs du film, lui seul le pressent. Laconique, l'avertissement menaçant d'un des deux tueurs suffit à lui faire voir le futur (comme la réminiscence d'un événement connu de lui ou d'une *projection* au-delà du présent). Leurs vêtements (treillis pour l'un, noirs pour l'autre – de la tête aux pieds) et les sacs qu'ils portent sont les seuls indices qu'il évoque pour dire ce que lui seul a compris (quand il avertit les étudiants ou les adultes prêts à entrer dans le Lycée, personne ne l'écoute, personne ne veut le croire, ne veut croire à l'inimaginable qu'il a du mal à exprimer). Alors que les personnages se croisent jusqu'à cette scène centrale (les quatre segments principaux du film y conduisent) dans le morcellement du récit (avec quelques arrêts sur les temps de personnages juste avant leur mort programmée), John ramène l'histoire du film au présent du massacre. Lorsqu'il croise les deux adolescents meurtriers, le présent (du lycée, des personnages) croise le passé (le massacre de Columbine) et le futur (le massacre dans le récit) – avec une préséance digne d'un personnage qui prévoit ou qui a le sentiment du déjà-vu, sans bien en discerner les contours – comme l'expression d'une mémoire implicite. Dans *Elephant*, le temps défile, parfois subrepticement, ralentit ou accélère (l'usage du ralenti ou de l'accélééré est récurrent chez Van Sant, notamment en début et en fin de films comme *My Own private Idaho*, *Gerry*, *Elephant* ou *Paranoid Park*).

Ces œuvres de fiction ou documentaires privilégiées par une *histoire en cinéma* – qui revendique donc des *choix* – sont prioritairement celles qui révèlent ces entrecroisements des

⁴⁰ J'y reviens dans un ouvrage à paraître en 2009 : *Gus Van Sant – Le cinéma entre les nuages* (Crisnée, Yellow Now, « Côté Cinéma »).

1895 /
n° 55
juin
2008

23

idées (philosophie, histoire) et des arts (images cinématographiques, photographiques, vidéographiques). Si, comme le postule Jacques Rancière, « le temps du cinéma est le temps d'une histoire et d'une historicité déterminées », ces films parlent dans un même mouvement du monde et du cinéma dans ce monde, de ce monde dans le cinéma⁴¹. Au cœur d'une histoire en cinéma, une « méthode expérimentale » si l'on veut (surtout quand un historien de l'envergure de Revel en défend la tenue), certains films, entre autres de Jean-Luc Godard, de Johan van der Keuken, de Jonathan Caouette, de Boris Lehman, de Jean Renoir et de Gus Van Sant (dans un beau désordre), ont tous en commun, sans surprise, d'interroger le cinéma, de s'interroger sur le cinéma, d'en éprouver les contours. Et ce cinéma pose autant des questions d'histoire qu'il s'interroge sur les *mouvements du temps* au cinéma. Décidément, « ...l'idée d'Histoire changera même peut-être », en cinéma⁴².

On en revient à une histoire qui doit s'écrire « sous la forme d'une histoire des œuvres elles-mêmes » et par elles-mêmes. Et c'est peut-être bien à quoi songe Arasse lorsqu'il note : « Ce ne sont pas des historiens qui ont fait l'histoire de l'art au sens de succession des œuvres dans l'histoire, ce sont bien les artistes qui ont regardé les œuvres du passé et se les sont appropriées en fonction de leurs propres souhaits, de leurs propres recherches et de leurs propres interrogations »⁴³. Voilà peut-être l'ambition prioritaire d'une *histoire en cinéma* : suivre les itinéraires tracés dans les œuvres elles-mêmes, et dresser une cartographie de ce lieu d'émergence singulier, l'histoire du cinéma. Une *histoire en cinéma* souhaite donc emprunter un passage entre histoire (de l'art) et (histoire du) cinéma, de la même façon qu'on emprunte un passage entre les arts ou qu'on s'intéresse d'un peu plus près aux « migrations » et aux « retours » entre les arts – déplacements qui sont, à un moment ou à un autre, les mouvements qu'opère toute réflexion sur le cinéma (ou, plus généralement, sur les arts). Emprunter un passage entre le cinéma et l'histoire, tel serait le *mouvement aberrant* d'une *histoire en cinéma* – « un mouvement », comme l'écrit Deleuze, « qui se dérobe au centrage, d'une manière ou d'une autre » et qui « remet en question le statut du temps comme représentation indirecte ou nombre du mouvement »⁴⁴. C'est aussi dans cette voie que l'on peut relire le philosophe non sans ignorer que lui, ainsi que Benjamin et Foucault, ont eu des mots implacables à l'encontre d'une histoire aux chronologies immuables, refusant quelque mouvement du temps, une histoire qui ignore « l'à-présent », le « devenir » ou le « nouveau », qui, sans se remettre en question, invoque toujours « l'objectivité, l'exactitude des faits, le passé inamovible », une histoire « sans choix » où

41 Jacques Rancière, « L'historicité du cinéma », dans Antoine de Baecque, Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, op. cit., p. 44.

42 Jean-Luc Godard dans Jean-Luc Godard, Youssef Ishagh pour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000, p. 88.

43 Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, op. cit., p. 158.

44 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Seuil, 1985, p. 53.

« l'historien est amené à l'effacement de sa propre individualité, qui aura donc à s'acharner contre lui-même : à faire taire ses préférences et à surmonter ses dégouts, à brouiller sa propre perspective pour lui substituer une géométrie fictivement universelle, à mimer la mort pour entrer dans le royaume des morts, à acquérir une quasi-existence sans visage et sans nom »⁴⁵. Pour autant, ces « questions, objections, critiques énoncées par des auteurs extérieurs à la discipline ou au domaine », ces injonctions de quelques *outsiders*, qui mériteraient davantage d'attention dans le domaine du cinéma, valent en effet qu'on *reparte* d'elles, qu'on les *exploite* pour envisager une histoire du cinéma – et non considérer définitivement qu'elle n'existe pas ou qu'elle est impossible, voire impensable.

Maintenant on peut se ressouvenir de Bertolt Brecht, cité par Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma* : « J'examine mon plan avec soin, il est irréalisable ». Sur les voies de ces « histoires impossibles », utopiques si l'on veut, pourquoi ne pas à l'avenir envisager *une histoire en cinéma*, une « sorte d'archéologie » aux détours des mouvements de la philosophie, de l'histoire, de l'histoire de l'art et du cinéma ou de la photographie (... et même la science) ? Cette histoire lie indissolublement l'art et la pensée, l'histoire et le cinéma, les œuvres, la pratique créatrice et la pratique théorique. Par là, il faut entendre que « l'historien du cinéma » doit faire l'histoire par le cinéma – comme le philosophe fait œuvre de philosophe quand il écrit une histoire de la philosophie. Évoquant ses propres travaux sur des philosophes, Deleuze écrit à la toute fin de *L'Image-temps*, depuis sa position d'*outsider*, que « les grands auteurs de cinéma sont comme les grands peintres ou les grands musiciens : c'est eux qui parlent le mieux de ce qu'ils font. Mais, en parlant, ils font autre chose, ils deviennent philosophes ou théoriciens ». Voilà pourquoi ces multiples itinéraires en cinéma doivent porter une attention particulière à ces films qui n'ont eux-mêmes d'autre « objet » que le cinéma lui-même, à ces cinéastes « confrontables, non seulement à des peintres, des architectes, des musiciens, mais aussi à des penseurs [qui] pensent avec des images-mouvement, et des images-temps, au lieu de concepts. [...] Le cinéma n'en fait pas moins partie de l'histoire de l'art et de la pensée, sous des formes autonomes irremplaçables que ces auteurs ont su inventer, et faire passer malgré tout »⁴⁶. Voilà pourquoi *l'histoire en cinéma* s'intéresse de près à des réalisateurs qui, dans leurs films mêmes, sans doute « font autre chose ». De l'histoire, pourquoi pas ? Une *histoire en cinéma* paraît utopique. Est-elle pour autant *impensable* ?

45 Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » [1971], dans *Dits et écrits I, 1954-1975*, op. cit., pp. 1018-1019.

46 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Seuil, 1983, pp. 7-8. En relisant ces lignes, on songera à un texte de Michel Foucault, trop rarement commenté, articulé autour de ces « migrations et retours » entre des arts et des idées (« La peinture photogénique » [1975], dans *Dits et écrits I, op. cit.*, pp. 1575-1583).