Sylvie LINDEPERG, dir., *Par le fil de l'image. Cinéma, guerre, politique*

Paris, Éd. de la Sorbonne, coll. Histo.art, 2017, 182 pages

Michel Cadé

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/12785>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.12785

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2018

Pagination : 342-344

ISBN : 978-2-8143-0519-9

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Michel Cadé, « Sylvie LINDEPERG, dir., *Par le fil de l'image. Cinéma, guerre, politique* », *Questions de communication* [En ligne], 33 | 2018, mis en ligne le 01 septembre 2018, consulté le 05 janvier 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/12785> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.12785>

Plusieurs index très utiles clôturent ce livre dédié donc essentiellement à la littérature en raison des spécialités des quatre éditrices. S'il est bien question d'arts dans cet ouvrage, la chorégraphie tout comme les installations, pour ne prendre que ces exemples, sont absentes. Il est évident que la notion de « simplicité » est aussi utilisée dans le droit, la théologie et les sciences. Des recherches analogues pourraient être entreprises dans ces différents domaines afin de déterminer ce qu'il y a d'arbitraire ou de fondé dans les débats autour de cette notion de « simplicité ». Il conviendrait enfin de se demander comment fonctionne cette notion dans des savoirs, comme la chimie ou les mathématiques où les concepts visent à être monosémiques.

Jean-François Clément
clementjf@gmail.com

Sylvie LINDEPERG, dir., *Par le fil de l'image. Cinéma, guerre, politique*

Paris, Éd. de la Sorbonne, coll. Histo.art, 2017, 182 pages

Cette livraison se présente comme une série de 7 articles et 2 dialogues, forme habituelle aux actes de colloques, mais ici forme voulue pour rendre compte du travail accompli au sein d'une école doctorale, en l'occurrence l'école doctorale Histoire de l'art de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, autour d'une professeure directrice de thèses, Sylvie Lindeperg. Comme celle-ci l'indique dans son introduction, après avoir rappelé les progrès des travaux consacrés à « explorer les liaisons du cinéma et de l'histoire » (p. 9), ce qui agrège ces textes, à l'exception d'un, c'est de présenter des travaux de thèses, en cours ou achevés, entrepris sous sa direction et à l'occasion desquels devient visible « une génération de jeunes chercheurs unis par une complicité intellectuelle et des relations d'amitié » (p. 10). Sans être le manifeste d'une école en devenir, cette livraison en a un peu l'allure.

La première partie réunit des contributions autour d'un thème à spectre large : « Cinéma et politique : figures de l'engagement et création collective » où les cheminements forcés l'emportent parfois sur les passerelles possibles. Les deux premiers textes, l'un d'Ania Szczepanska (pp. 21-42), l'autre de Mila Turajlic (pp. 45-59), sont consacrés à une approche nouvelle du cinéma dans les pays de l'Est, Pologne et Yougoslavie. Renonçant à une approche « occidentale », les deux auteures interrogent la production cinématographique des années communistes en privilégiant les rapports sociaux et de force, à l'œuvre dans ces sociétés dont le monolithisme s'avère, pour partie, une vue de l'esprit.

À travers l'histoire du groupe de production X animé par Andrzej Wajda de 1972 à 1983 (p. 25), Ania Szczepanska interroge les pratiques du groupe et sa relation au pouvoir socialiste. À partir des rapports des commissions de « censure » (p. 29), guère utilisés jusque-là, elle montre comment fonctionnent les échanges entre créateurs et politiques, les codes non formalisés à l'œuvre, les possibilités de glisser dans les interstices de la doctrine des coins de liberté (pp. 26-29). Elle souligne au passage les discussions nombreuses sur la forme et l'expression, fréquentes à ce sujet, des gens de cinéma, scénaristes en particulier (pp. 29-30). Cependant des formes insidieuses de censure, au niveau de la distribution (p. 32), permettent au pouvoir de maîtriser en aval une expression artistique avec laquelle il sait faire des compromis (pp. 33-34). Analysant la pratique du groupe X à partir de documents divers et à travers des entretiens, Ania Szczepanska constate d'abord sa fonction rassurante pour ses membres placés sous l'aile tutélaire du plus important cinéaste polonais d'alors, citant Agnieszka Holland qui définit ainsi son ancien groupe après avoir goûté aux conditions de production à l'Ouest : « Une bénédiction, un asile, un soutien, un club » (p. 36). Le revers de la médaille fut le poids du protecteur (p. 38) mais permit l'émergence d'une « dynamique collective » qui amena de jeunes auteurs à travailler ensemble (p. 39). Le développement d'un cinéma relativement autonome finit par se heurter au mur d'un état autoritaire quand, la situation politique se transformant avec les grèves de Gdansk de 1980, Andrzej Wajda en tournant *L'Homme de fer* décida qu'il était temps de choisir.

Étudiant la politique des Studios d'Avala Film de Belgrade, Mila Turajlic retrace l'histoire du cinéma yougoslave après la Seconde Guerre mondiale. Elle montre le rôle central que joua la production yougoslave dans la construction d'une nation, en particulier à travers les films de partisans (pp. 48-51). Que cette nation n'ait pas résisté au mouvement de l'histoire n'enlève rien à l'intérêt de la tentative. Celle-ci devait beaucoup au chef de l'État, Josip Broz Tito, président cinéophile (pp. 57-59), persuadé de la puissance du 7^e art et de la capacité de cohésion recelée par de grands films historiques évoquant l'histoire récente (pp. 51-56). L'ombre portée de sa présence dans ces films, extraite de films tournés dans la clandestinité ou interprétée par des acteurs, n'était pas un bénéfice inattendu mais elle fut discrète (p. 52). À l'occasion de la production et de la réalisation de ces œuvres, nombreuses furent les discussions entre « politiques » et gens de cinéma (pp. 51-57). On retrouve le même jeu entre les uns et les autres que dans le cas polonais, avec cette différence que l'arbitrage, en général en faveur des réalisateurs, est effectué par

Tito lui-même qui montre, à cette occasion, sa parfaite connaissance des problèmes techniques posés par la réalisation d'un film.

Si le travail des deux auteurs se recoupe en partie, le dialogue qu'elles nouent (pp. 61-74) permet d'entrer plus avant dans leurs méthodes. Toutes deux revendiquent d'étudier les rapports entre cinéma et politique dans les pays de l'Est en faisant appel à des sources archivistique et orales, examinées sans œillères idéologiques, pour penser leur objet à partir des traces qu'il a laissées, en sondant ses logiques propres, proposition neuve d'historiennes conséquentes (pp. 61-69). Cependant leur point commun le plus intéressant est d'avoir mené de front un travail universitaire et la réalisation d'un film sur le même sujet : *Nous filmons le peuple !* pour Ania Szczepanska, *Cinéma Komunisto* pour Mila Turajlic. Tout en reconnaissant que leurs recherches dans un cadre universitaire leur ont permis de penser leur projet de film, elles insistent sur la nécessité qui fut la leur de se débarrasser du poids des connaissances acquises pour retrouver la liberté nécessaire à s'exprimer dans un autre langage (pp. 69-74). Les deux chercheuses et réalisatrices apportent ainsi leur pierre à la réflexion de Robert A. Rosenstone s'interrogeant, dans *History on Film, Film on History* (Londres/New York, Routledge, 2018 [2006], pp. 12-27) sur la possibilité d'écrire au *xx^e* siècle l'histoire à travers le médium du cinéma.

La contribution de Catherine Roudé (pp. 75-69) consacrée à deux faces et deux moments de la même entreprise de production, Slon et Iskra (pp. 75-78), icônes du cinéma perpendiculaire, pour reprendre l'expression de Philippe J. Maarek (*De Mai 68 aux films X. Cinéma, politique et société*, Paris, Dujarric, 1979, pp. 27-32), peut se lire en parallèle avec celle d'Ania Szczepanska, à la fois à travers son intérêt pour le fonctionnement d'un collectif, l'exploitation de sources jusque-là délaissées et le recours à l'histoire orale (pp. 78-81). Reprenant un dossier mythifié, l'auteure donne à voir les articulations d'un collectif militant, dominé par une figure forte du cinéma, Chris Marker (p. 82), et son évolution de la production à la distribution (pp. 85-87). Ce travail établit une périodisation, une évolution des orientations politiques comme des thématiques, ouvre un nouvel espace à la compréhension du cinéma militant entre 1968 et 1995 et constitue un jalon essentiel vers une histoire d'un cinéma trop souvent analysée comme marginale.

Avec « Ahmed Bouanani, la clé de *La septième porte* », Marie-Pierre Bouthier (pp. 91-106) présente quelques résultats de ses recherches autour du documentaire

tunisien et marocain, l'Algérie semblant exclue de ses recherches. *Work in progress*, cette intervention est moins mature que les précédentes mais, néanmoins, partage avec elles la volonté d'explorer des archives négligées, de recourir à l'enquête orale, comme de s'interroger sur l'émergence de collectifs (p. 99). La personnalité du monteur et cinéaste marocain Ahmed Bouanani est au centre de l'article, très largement construit à partir de ses écrits publiés ou privés (pp. 95-105). La réattribution à ce dernier du film *6 et 12* tourné en 1968, officiellement signée par Majid Rechiche et Mohamed Abderrahman Tazi (pp. 96-97), ne convainc guère, l'auteure ayant tendance à surinterpréter les indices, défaut que l'on retrouve dans l'analyse qu'elle fournit de *6 et 12* (pp. 97-101). L'absence d'entretien avec Mohamed Abderrahmane Tazi confirme que l'enquête s'est plus déroulée à charge qu'à décharge, l'empathie manifeste qu'éprouve Marie-Pierre Bouthier pour son sujet n'est pas nécessairement bonne conseillère pour l'historienne (pp. 105-106), péché de jeunesse...

La seconde partie de cette livraison, sensiblement plus courte, « Images des guerres et des génocides », associe deux articles qui, quoique très différents dans leur sujet, ont la Seconde Guerre mondiale et l'extermination des Juifs d'Europe en référence, à un article qui interpelle les images du génocide des Tutsi au Rwanda, non sans liens avec le précédent, l'ensemble s'inscrivant dans le renouvellement de la lecture des cauchemars du *xx^e* siècle. Victor Barbat (pp. 109-126) suit le parcours de Roman Karmen, célèbre opérateur d'actualités soviétique, qui s'est illustré pendant la guerre d'Espagne (p. 110), de 1941 à 1945, durant la « Grande Guerre patriotique ». Comme les autres auteur-e-s de cette livraison, Victor Barbat recourt à des archives jusqu'alors peu utilisées (*ibid.*), ce qui lui permet de tracer une carte des parcours de Roman Karmen pendant le conflit et de constater qu'il fait le choix de l'intensité plutôt que de la durée (p. 111). Il montre comment, par son habileté à monter, Roman Karmen, même pendant la défaite, sait suggérer la victoire, sans recourir à de grossiers artifices, en utilisant un prémontage au tournage qui n'est certes pas une nouveauté – les opérateurs d'Albert Kahn faisaient cela très bien à la fin des années 1920 (Teresa Castro, « Les Archives de la Planète et les rythmes de l'Histoire », 1895, 54, 2008, pp. 56-81 ici pp. 64-65) –, mais qui, testé par lui en Espagne et en Chine, est d'une redoutable efficacité (pp. 112-115). Roman Karmen se révèle jouer aussi un rôle essentiel dans la « normalisation » des studios de Leningrad, agent du comité du cinéma (pp. 116-118) mais aussi reporter de guerre pour les *Izvestia*, il est

désormais incontournable : il filmera la jonction des armées russes à Stalingrad, la reddition de Von Paulus, la libération du camp de Maidanek et sera le « porte-voix de Moscou à l'international lors de la prise de Berlin » (p. 123), tout cela en partie grâce aux liens qu'il entretient avec l'armée (p. 124).

Ophir Levy consacre son enquête aux réminiscences de la mémoire des camps, interrogeant l'irruption de cette mémoire au détour des images qui composent l'hypertexte du cinéma post-1945. Ainsi, reconnaît-il dans les tatouages matricules des jeunes femmes d'*Alphaville* de Jean-Luc Godard (1965) ou dans les manifestants soulevés de terre par la pelle d'un camion-bulldozer dans *Soleil vert* de Richard Fletcher (1973), les marques du souvenir, peut-être subliminal, des camps nazis (pp. 127-128). Décidé à traquer ces signes, il interroge notre mémoire nourrie de la réception des images d'archive de l'ouverture des camps pour en établir la migration (pp. 128-129) dans des films aussi différents que *Platoon* d'Oliver Stone (1987) ou *La Reine Margot* de Patrice Chéreau (1994) où – inconsciemment ? – nous les reconnaissons, reste à documenter cette affirmation (p. 129). S'appuyant sur des travaux divers où se côtoient les œuvres de Sylvie Lindeperg, Michel de Certeau, Suzanne Liandrat-Guignes et Jean-Louis Leutrat, Serge Daney et l'inévitable Michel Foucault, Ophir Levy file la métaphore archéo-géologique sans toujours convaincre, l'appel aux grands anciens est une facilité quand elle se fonde sur un éclectisme universitaire très « mode » aux allures de sophisme (pp. 130-133). L'auteur est par ailleurs conscient des risques de surinterprétation « kabbalistique » que peut entraîner une recherche excessive des réminiscences (p. 133). Il propose, pour illustrer sa méthode, de se livrer à une étude de cas, autour du thème du tatouage dans le cinéma, très argumentée et fort bien venue (pp. 134-142) mais qui fait l'impasse sur l'envahissement contemporain du tatouage comme motif d'affirmation de l'identité personnelle ou collective. Cependant, cette plongée dans le jeu des réminiscences dans le cinéma des images des camps constitue un des textes les plus novateurs, nonobstant quelques réticences, de cet ouvrage. Nathan Réra (pp. 157-178) lui s'est intéressé à un corpus peu étudié, celui des images, photographiques ou filmées, du génocide des Tutsi rwandais. Revenant sur sa méthode, les résultats de sa thèse sont disponibles (p. 159), il commence par explorer les fonds d'archives qui concernent les images diffusées au cours de la période du génocide en privilégiant l'ordre chronologique, non sans s'interroger sur les rouages médiatiques et sur l'implication française (p. 160). Ayant établi un corpus des photos

publiées dans la presse et un des sujets télévisés, il entreprend de les croiser, ce qui permet de constater des partis pris, en particulier l'occultation dans un premier temps des massacres (pp. 161-162). Puis il fait le choix de passer à « une vision rapprochée », celle de la micro histoire (p. 163), d'aller sur place à la rencontre des lieux tout en multipliant les entretiens avec les photographes ou vidéastes (pp. 163-166). Au fil de l'enquête, il fait émerger des « oubliettes de l'histoire » (p. 167) la vérité non seulement des images mais du génocide lui-même (pp. 168-170). Enfin, influencé par la vision du film *Millenium* (pp. 170-172), il réinterroge les images sur son écran d'ordinateur en affirmant leur nature de simulacre qui en font des « scories du passé » porteuses d'une vérité lacunaire (pp. 172-173). Il conclut son travail en posant la question des possibilités de l'art face au génocide, à travers films et installations, non une modalité de l'histoire mais un accès médiatisé à une forme de vérité. Le dialogue qu'il mène avec Ophir Levy autour de la fonction, entre autres, du bulldozer comme icône des génocides (pp. 145-154), est remarquablement éclairante sur la densité et l'intelligence de la réflexion de ces deux jeunes historiens qui prennent les images, et les représentations qu'elles véhiculent, au sérieux.

Cette livraison témoigne des avancées de la recherche en histoire du cinéma comme en histoire des représentations portées par le cinéma, l'ensemble des auteur-e-s partageant le même goût de l'archive inédite doublé d'un recours aux méthodes de l'histoire orale, un semblable souci d'interpeller la pertinence des discours convenus, une attention partagée à la nécessité d'une analyse distanciée des images. Ils ont aussi soin de nous faire pénétrer dans leur atelier, citant leurs lectures, romans, textes esthétiques, philosophiques ou autres, parfois leur pratique de spectateurs de films, offrant à la méditation du lecteur cette vérité que faire de l'histoire c'est être au monde. D'une certaine façon, Sylvie Lindeperg a fait école et elle peut en être fière.

Michel Cadé

Cresem, université de Perpignan Via Domitia, F-66860
cade@univ-perp.fr

Paul RASSE, *Le Musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*

Paris, CNRS Éd., 2017, 296 pages

Le Musée réinventé propose une approche historique et anthropologique de la médiation de la culture. Il décrit le rôle de l'institution muséale comme lieu de mises en scène de la culture et, de fait, son rôle dans la légitimation de la culture et dans le processus de