

Université de Montréal

Sur un cinéma élégiaque.

De la preuve à la plainte : le deuil, l'archive, la photographie.

par

Nina Barada

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de doctorat

en Études cinématographiques

Décembre 2017

© Nina Barada, 2017

Résumé

Cette thèse porte sur un cinéma contemporain dit « élégiaque ». L'élégie, du grec ancien *elegos*, « chant de deuil », est aujourd'hui définie, par extension, comme une œuvre poétique dont le thème est la plainte – « élégiaque » est donc l'expression poétique du deuil et de la perte, l'emploi du terme en ce cas devant également faire droit au motif de la plainte, qu'il continue d'évoquer autant que son fond endeuillé. Deux principales hypothèses fondent les axes de cette recherche : la première est que cette teneur élégiaque se découvre tout particulièrement dans le suspens du mouvement filmique causé par l'irruption de photographies et d'archives ; la seconde, que l'expansion de ce suspens photographique dans le cinéma contemporain est lui-même largement tributaire de l'extension d'une tendance indiciaire correspondant historiquement à l'après Seconde Guerre mondiale. Le cinéma élégiaque constitue donc en réalité le terme d'un parcours qui débute par les mises en scène des gestuelles de lamentation, revient sur le paradigme indiciaire et examine les écrits portant sur la photographie et les archives. La première partie est consacrée à l'élégie, elle revient sur l'histoire du genre, les thèmes de la plainte élégiaque, du deuil et de la mélancolie étant déclinés historiquement. La seconde partie interroge les figures du deuil monumental à travers l'usage allégorique des corps dans les mises en scène des gestuelles de lamentation au cinéma. La troisième partie revient sur la rupture de la Seconde Guerre mondiale, la découverte des camps de concentration et d'extermination ayant accusé le pouvoir de la mise en scène. La destination indiciaire du médium prend alors les devants dans l'événement que constitue la vision des camps nazis, la nature indiciaire de ses images photographiques et filmiques autorisant leur double allégeance au cadre juridique comme au domaine mémoriel. On avance que c'est précisément de cette double allégeance que joue le cinéma élégiaque, en portant l'archive de la preuve à la plainte. On examine cette tendance indiciaire, à travers les écrits de Benjamin, Kracauer et Bazin, et le néoréalisme et l'œuvre de Rossellini en particulier. Les rapports du cinéma à la réalité tels qu'ils ont pu être conçus dans ce cadre sont réexaminés. C'est en ces divers sens que l'on tâche finalement de distinguer dans la dernière partie les formes et les contours d'un cinéma élégiaque, au travers de certaines œuvres d'Artavazd Pelechian, Abbas Kiarostami, Chris Marker et Jean-Luc Godard en particulier – où l'on se demande alors ce qui dans ces œuvres se plaint, ce qui en elles est perdu, et comment cela se montre – comment, donc, le cinéma peut-il se faire l'expression de la plainte élégiaque.

Mots-clés : Élégie, deuil, mélancolie, plainte, preuve, cinéma, photographie, archives, histoire, mémoire

Abstract

This thesis focuses on a contemporary cinema called "elegiac". The elegy, from the ancient Greek *elegos*, "song of mourning", is nowadays defined, by extension, as a poetic work whose theme is the protest – "elegiac" is therefore the poetic expression of mourning and loss, the use of the term in this case also referring to the motif of the complaint, which it continues to evoke. Two main hypotheses lay the foundations of this research: the first is that this elegiac content is particularly apparent in the suspension of the filmic movement caused by the irruption of photographs and archives; the second, that the expansion of this photographic suspension into contemporary cinema is itself largely dependent on the extension of a historical trend corresponding historically to post-World War II. The elegiac cinema is thus the termination of a course that starts with the staging of the gestures of lamentation, returns to the index paradigm and examines the writings on photography and archives. The first part is dedicated to the elegy, it looks at the history of the genre, the themes of elegiac complaint, mourning and melancholy being declined historically. The second part examines the figures of monumental mourning through the allegorical use of bodies in the staging of gestures of lamentation in the cinema. The third part reviews the break-up of the Second World War, the discovery of the concentration camps and extermination having accused the power of staging. The index destination of the medium then takes the lead in the event that constitutes the vision of the Nazi camps, the index nature of its photographic and filmic images authorizing their double allegiance to the legal framework as well as the memory domain. It is argued that it is precisely this double allegiance that elegiac cinema relies upon, by carrying the archive from the evidence to the complaint. This third part examines this index trend, through the writings of Benjamin, Kracauer and Bazin, and neorealism and the work of Rossellini in particular. The relations of cinema to reality as they were conceived in this context are re-examined. It is in these various senses that we finally try to distinguish the forms and contours of an elegiac cinema in the fourth part, through some works by Artavazd Pelechian, Abbas Kiarostami, Chris Marker and Jean-Luc Godard in particular. One then wonders what is the ground of the complaint in these works, what in them is lost, and how it is expressed – how, therefore, can cinema be the expression of the elegiac protest.

Keywords : Elegy, mourning, melancholia, protest, complaint, proof, cinema, photography, archives, history, memory

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Introduction.....	1
PARTIE I.....	9
De l'élégie à l'élégiaque.....	9
1. L'élégie.....	10
2. Élégiacque.....	21
3. Deuil, mélancolie, consolation.....	33
4. La plainte.....	49
5. Épopée et élégie.....	58
PARTIE II.....	71
Le deuil monumental.....	71
1. Figures du deuil.....	72
2. Crise de la figure.....	80
3. Commémoration et rhétorique.....	91
4. Monument documentaire.....	99
5. Propagande et soupçon.....	107
PARTIE III.....	116
Preuves et indices.....	116
1. Preuves et épreuves.....	117
2. Walter Benjamin.....	135

3. Siegfried Kracauer	142
4. André Bazin et Roberto Rossellini	156
5. Nuit et Brouillard, Alain Resnais	177
PARTIE IV	191
De la preuve à la plainte.....	191
1. Répliques	192
2. L'effet archive	205
3. L'effet photographique	217
4. La photographie.....	230
Répliques élégiaques.....	250
1. Le Goût de la cerise, Abbas Kiarostami	250
2. Les Saisons, Artavazd Pelechian	262
3. Sans soleil, Chris Marker.....	274
4. Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard.....	295
Conclusion	322
BIBLIOGRAPHIE	324
Ouvrages	324
Articles issus de revues.....	339
Chapitres et articles issus d'ouvrages collectifs.....	344

Introduction

« Hong-Kong, 1966 ». Monsieur Chow se tient devant la porte close d'un appartement. Les caractères blancs sur fond noir de l'intertitre disent : « Cette époque est passée. Rien n'existe plus de ce qui lui appartenait. » Puis un autre intertitre : « Cambodge, 1966 ». Des images d'archives, que l'on reconnaît à leur qualité dégradée, rendent compte de la visite du général de Gaulle dans le royaume, commentée en français (« Dix kilomètres de voie triomphale de Pochentong à Phnom Penh. Deux cent mille personnes sont là ce premier soir. Accueil sans précédent dans l'histoire du royaume... »), et s'achèvent par un travelling sur la foule, qui bientôt s'estompe en flou, lui-même dissipé par un fondu au noir.

À l'entrée des temples d'Angkor se tient un jeune garçon drapé dans la robe ocre des moines bouddhistes. Un gros plan découvre un trou dans la pierre, duquel s'échappe des toiles d'araignée, sous peu retirées par le doigt de Monsieur Chow. Il regarde longuement le trou puis, s'en approchant, y murmure son secret. Le gros plan est intime et l'on pourrait presque sentir la rugosité de la pierre sur sa bouche. Au même instant s'élève la musique qui des lents travellings de cette séquence finale redouble la beauté.

Après le départ de Monsieur Chow, plus tard, le secret a semé, et du trou dans la pierre émergent désormais quelques herbes. Un fondu au noir, sur lequel s'inscrivent les derniers mots du film : « Ces années disparues sont comme une chose que l'on peut voir à travers une fenêtre poussiéreuse. Quelque chose que l'on peut voir, mais non toucher. Tout ce qui appartient au passé est pour lui source de constante nostalgie. S'il pouvait briser cette fenêtre poussiéreuse, il retrouverait ces années depuis longtemps perdues. »

C'est ainsi que s'achève *In the Mood for Love* (2000)¹, en jetant son personnage et sa fiction dans l'histoire et dans l'irréversible du temps. L'irréversible, dit Jankélévitch, « est la véritable objectivité du temps² ». Au cinéma, l'archive est l'image de cette objectivité.

Dans le document « matrice » de *l'Origine du drame baroque allemand*, Walter Benjamin décrit les deux interrogations qui président à son étude : « Comment le langage en général peut-il se remplir de tristesse et se faire l'expression de la tristesse, telle est la question fondamentale du *Trauerspiel* – à côté de la première : comment la tristesse, en tant que sentiment, trouve-t-elle accès à ce qui, dans l'art, est de l'ordre du langage³ ? » C'est l'hypothèse principale qui fonde cette recherche que de considérer que les archives filmiques et les photographies sont à l'origine d'une teneur élégiaque des films, en suspendant ou en disjoignant la continuité du mouvement comme du récit, en rappelant une réalité passée qu'elles présentent comme perdue, en rendant néanmoins ce passé perdu, et dans ce rappel, persistant. Le sentiment élégiaque est alors suscité et intensifié par le caractère documentaire de l'image, en ce qu'il la ramène, et avec elle le cinéma, à sa qualité première, qui est d'être l'empreinte d'une réalité passée dont elle tient lieu.

¹ Je remercie Yuxi Liu pour cette traduction divergente. Elle a pu remarquer que la première partie du discours ne se rapportait pas à un sujet, et que la seconde n'était pas traduite dans la version proposée sur le DVD, qui traduit ainsi : « Il se souvient des années passées comme s'il regardait au travers d'une fenêtre poussiéreuse, le passé est quelque chose qu'il peut voir, mais pas toucher. Et tout ce qu'il aperçoit est flou et indistinct. »

² JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Mort* [1977], Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Champs essais », 2008, p. 294.

³ *Trauerspiel et tragédie*, BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand* [1925], trad. par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009, p. 331.

On reviendra dans la partie I (« De l'élégie à l'élégiaque ») sur le choix du terme « élégiaque », mais il vaut de justifier brièvement son emploi dès à présent. L'élégie est l'expression poétique du deuil et de la perte ; elle est aussi, par définition, celle de la plainte, que motive, précisément, cette perte. Elle est enfin une forme, pour ainsi dire, tenace, dans l'histoire, et d'autant plus tenace qu'en réalité ses thèmes se sont en quelque sorte soustraits au genre et pour se maintenir dans leur dilution « élégiaque ». Si la modernité poétique et l'histoire ont en effet, et dans une large mesure, attaqué le genre et ses conventions, sur lesquelles on reviendra dans cette première partie, c'est-à-dire, en vérité, on le dira, compromis, voire ruiné, toute idée de consolation, la teneur élégiaque, elle, subsiste, et il n'est qu'à rappeler son objet – la perte, le deuil – pour comprendre cette ténacité.

« Élégiaque », également, parce que le terme évoque encore le motif de la plainte, et que l'on peut ainsi croiser le cadre poétique avec le cadre indiciaire, à partir duquel est principalement envisagé le cinéma dans ce travail : ainsi, le document d'archive ou photographique, parce qu'il est une empreinte, constitue une preuve de l'existence d'une réalité passée – une preuve qui peut glisser à la protestation d'existence. C'est là un premier motif de la plainte. Avec le second motif, on cherche en réalité à marquer la manière dont le cinéma élégiaque présente un rapport plus lâche ou plus distendu au référent : exemplairement, dans le cas d'un document qui montre des violences, celui-ci, et dans ce cinéma, renverra moins à l'événement historique singulier dont il est la trace, qu'il ne sera perçu comme un témoignage de la violence générale de l'histoire, donnant ainsi lieu à la plainte. Pour le dire avec Paul Ricœur : « Le tour de force du langage poétique est de garder suffisamment de marques

concrètes, pour maintenir la plainte dans l’horizon du vécu individuel, et, à la faveur d’une indétermination calculée, d’élever l’expression de la souffrance au rang de paradigme⁴. »

« Cinéma élégiaque » plutôt qu’« élégies cinématographiques », donc, parce que cette recherche n’a pas pour ambition de découvrir un genre ni d’en baliser les frontières. Une raison analogue préside au choix d’étudier quatre films en particulier, un par cinéaste, plutôt qu’un ensemble de leurs œuvres (et bien que par ailleurs il arrive qu’on fasse référence, lors de ces études, à certains de leurs autres films) : *Le Goût de la cerise* (1997) d’Abbas Kiarostami, *Les Saisons* (1975) d’Artavazd Pelechian, *Sans soleil* (1983) de Chris Marker, *Histoire(s) du cinéma* (1998) de Jean-Luc Godard. Cette sélection est cependant moins arbitraire qu’il n’y paraît : le film de Kiarostami permet d’examiner ce qu’il arrive à la fiction lorsqu’une archive l’interrompt, celui de Pelechian, la manière dont l’arrêt photographique témoigne d’un temps critique, les essais de Marker et Godard, celle dont la hantise affecte ces montages d’archives – pour schématiser sommairement, et dans un premier temps, les grands axes de ces études. Plutôt qu’exemplaires, il s’agit donc de considérer ces films comme des œuvres liminaires, et même si, dans les deux derniers cas, et celui de Godard en particulier, il est vrai que cette dimension élégiaque a été suffisamment relevée par leurs commentateurs pour que celles-ci paraissent incontournables dans cette recherche.

Néanmoins, et si ces études constituent la dernière partie de ce travail (« De la preuve à la plainte – Répliques élégiaques »), c’est qu’il a paru nécessaire, afin de pouvoir discerner les contours de « l’élégiaque » au cinéma, d’explorer au préalable, et au moyen d’une sorte de

⁴ RICOEUR, Paul et LACOCQUE, André, *Penser la Bible*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998, p. 284.

remontée, plus que d'histoire ou de généalogie, les ressorts qui ont pu présider à son expression par le biais du document d'archive ou de l'arrêt photographique.

Dans un premier temps donc, il a semblé important de distinguer cette expression élégiaque des figures de lamentation. Leur étude, ainsi que celle de leurs gestuelles, constitue, on le sait, une part importante des travaux menés par Georges Didi-Huberman (et à la suite d'Aby Warburg), en histoire de l'art et désormais au cinéma. L'une de ces scènes de lamentation, dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925) d'Eisenstein, est ainsi l'objet principal de l'un des derniers ouvrages de Didi-Huberman⁵, par lequel il entend réviser les critiques portées par Roland Barthes à l'encontre de la mise en scène eisensteinienne⁶. Les termes de ce débat posthume fournissent donc le cadre de la seconde partie, intitulée « Le deuil monumental », par quoi l'on examine en particulier la subordination du deuil à la commémoration et la manière dont la mise en scène exerce alors son pouvoir sur les corps pour en faire des figures. C'est la crise de ce pouvoir configurant que l'on cherche à mettre en évidence par la comparaison de la lamentation du film d'Eisenstein à celle que met en scène Glauber Rocha dans *Terre en transe* (1967). La réflexion se tourne alors vers les *Trois chants sur Lénine* (1934) de Dziga Vertov, où l'on observe que le deuil est en particulier signifié par le montage de photographies. C'est donc l'expansion de cet usage du document pour évoquer la perte que l'on cherche à retracer jusqu'au cinéma élégiaque.

⁵ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, Paris, Minit, 2016.

⁶ Cf. BARTHES, Roland, « Le troisième sens » [1970] et « Diderot, Brecht, Eisenstein » [1973], *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982.

On avance que celle-ci est elle-même redevable de l'extension d'une tendance indiciaire qui correspond historiquement à l'après Seconde Guerre mondiale (le passage par Vertov ayant permis de montrer que l'événement n'a pas instauré cette tendance, mais qu'il l'a, en quelque sorte, précipitée). Pour cette raison, la troisième partie (« Preuves et indices ») revient au préalable sur les images-preuves de l'ouverture des camps nazis et le retranchement du cinéma, alors, sur ses propriétés documentaires et sur ce que l'on peut presque appeler un « style » photographique. C'est ensuite à partir des écrits de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer et André Bazin, ainsi que de l'œuvre de Roberto Rossellini en particulier, que l'on poursuit l'exploration de ce régime indiciaire, l'étude de *Nuit et Brouillard* (1956) d'Alain Resnais concluant ce parcours.

Ce retour considère également les rapports du cinéma à la réalité tels qu'ils ont pu être conçus dans ce cadre : on prête ainsi particulièrement attention à la notion de « choc » chez Benjamin, notion qui est réenvisagée dans la dernière partie en terme de « réplique », à l'idée de l'écran comme un bouclier protecteur chez Kracauer, et à laquelle le cinéma de Rossellini permet de répondre par celle d'un écran troué, enfin, au montage des archives dans *Nuit et Brouillard*, par lequel on peut alors appréhender ces rapports au moyen de la notion de « réplique ».

La quatrième et dernière partie (« De la preuve à la plainte ») déploie ainsi, et dans un premier temps, les diverses acceptions du terme de « réplique » : le cinéma est alors envisagé comme une réplique *de* et *à* la réalité. Lorsque la réplique de la réalité passe par le montage d'archives et qu'elle semble particulièrement violente, elle est alors appréhendée par le concept freudien d'« après-coup ». C'est donc en ce sens que le cinéma élégiaque est à son tour compris.

On revient alors sur les écrits portant sur « l'effet archive » et « l'effet photographique » au cinéma. L'hypothèse principale qui préside à ce rapprochement est la suivante : dans les films, l'archive filmique est une quasi-photographie, c'est-à-dire qu'elle reconduit un rapport à la réalité, au temps et au mouvement, analogue à celui de la photographie, et qu'elle peut ainsi susciter chez le spectateur un même sentiment élégiaque. Les essais sur la photographie de Jean-Marie Schaeffer, Susan Sontag et Roland Barthes notamment, sont à ce titre examinés en retraçant le parcours qui mène la photographie du régime procédural au régime mémoriel duquel provient sa teneur élégiaque, soulignée par les trois auteurs.

En réalité, cette dernière partie est donc elle-même divisée en deux sections : la première demeure largement théorique (quoique le rapprochement de « l'effet photographique » et de « l'effet archive » soit abordé par le biais de brèves études de *La Jetée* (1962) de Chris Marker et de *Persona* (1966) d'Ingmar Bergman), la seconde est dédiée à l'étude des quatre films élégiaques. Cette division, en effet, a semblé à la fois plus intelligible et finalement plus digeste que ne l'aurait été la reprise systématique de la démonstration d'une teneur élégiaque de l'arrêt photographique ou du montage d'archives au sein de chaque étude de film, ces études pouvant ainsi se consacrer à ses différents motifs.

On recroise alors certains grands thèmes élégiaques abordés dans la première partie : liens à la perte, discordance du temps, disproportion de l'événement, rapport critique aux grands récits ou, dans les termes du cinéma qu'on interroge, à la fiction. En effet, les cinéastes et les films qu'on examine ici présentent tous une défiance plus ou moins grande à l'égard de la fiction et de son corolaire, la mise en scène. Ils semblent ainsi refuser la maîtrise de la réalité que celle-ci implique, refus se traduisant en particulier par un abandon du rôle de metteur en scène pour

ne retenir que celui de monteur et par un inachèvement de l'œuvre et du sens de l'œuvre, ce pourquoi l'on parlera finalement de désœuvrement.

Il faut dire à cet égard que dans ces films, l'usage d'archives ou de l'arrêt photographique produit un sentiment élégiaque pour ainsi dire plus sombre et plus tourmenté qu'on ne l'a laissé entrevoir en décrivant les dernières séquences d'*In the Mood for Love*. Si la tristesse saisit en effet le spectateur du film de Wong Kar Wai parce que l'archive dit que la perte de cet amour est irrévocable et le temps irréversible, celle-ci, néanmoins, est reprise au sein d'un univers fictif : l'archive brise la fiction, mais elle continue, brisée. Et s'il est vrai que cela déjà est un motif de tristesse, il faut dire également que la majesté ainsi que la permanence que les monuments d'Angkor opposent au passage des hommes confèrent finalement à cette tristesse une belle forme.

C'est de celle-ci dont sont dépourvues les œuvres qu'on étudie dans cette recherche, tout comme de la nostalgie qu'*In the Mood for Love* liait en définitive à la contemplation du passé. Parce qu'il est dans les films bien plutôt source de hantise, la nostalgie, par conséquent, en est absente, et comme la « fenêtre poussiéreuse », alors, demeurait intacte, c'est au contraire le passé lui-même qui semble, ici, la briser.

PARTIE I

De l'élégie à l'élégiaque

1. L'élégie

L'origine de l'élégie est incertaine, le terme *elegos* en grec ancien renvoyant à deux significations. La première est celle d'un chant funèbre, accompagné par l'*aulos* (dont l'invention est attribuée dans la légende, rapportée par Pindare, à la déesse Athéna, afin d'imiter le thrène funéraire de Méduse⁷), ce qui étymologiquement relie le grec *elegos* au mot arménien *elegn*, qui désigne le même type d'instrument⁸ – étymologie aujourd'hui préférée à celle des Anciens, qui la rattachaient au grec *ai ai legoi*, cri de gémissement, ou *e e legoi*, parler en bien des disparus⁹, une interprétation qui justifiait que l'on assigne une origine funéraire et plaintive à l'élégie.

Néanmoins, et c'est le second sens, le terme désignait également une forme poétique, le distique élégiaque, combinant deux types de vers, l'hexamètre et le pentamètre dactyliques. Le premier était le mètre de l'épopée, tandis que le second n'appartenait qu'au distique élégiaque : une composition écrite en distiques élégiaques était une élégie. Le terme ne définissait donc pas un genre mais une forme, puisque les vers élégiaques pouvaient contenir un grand nombre de thèmes : épigrammes funéraires et plaintes amoureuses, mais aussi exhortations guerrières, philosophie politique ou sentences morales, au caractère gnomique et sans référence aux morts ou lamentations. Si les deux premiers sujets furent consacrés par les épigrammes de Simonide de Céos puis par l'élégie érotique romaine et ses grands poètes

⁷ PINDARE, *Pythiques*, dans *Traduction complète. Olympiques, Pythiques, Néméennes, Isthmiques, fragments. Avec discours préliminaire, arguments et notes*, Strasbourg, G. Silbermann, 1841, Pythique XII, p. 218.

⁸ NAGY, Gregory, « Ancient Greek Elegy », dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford, The Oxford University Press, 2010, p. 13.

⁹ ALEXIOU, Margaret, *The Ritual Lament in Greek Tradition* [1974], Seconde édition, révisée par Dimitrios Yatromanolakis et Panagiotis Roilos, Lanham, Rowman & Littlefield, 2002, p. 104.

(Catulle, Tibulle, Propertius et Ovide), les fragments élégiaques d'Archiloque, Callinos, Tyrtée, Solon, Théognis, Mimnerme, témoignent de l'ampleur et de la diversité d'usage du distique élégiaque dans l'Antiquité, qui ont donc bien obscurci l'origine du terme.

Cependant, et tout en convenant de la capacité de l'élégie antique à intégrer de nombreux thèmes, les études actuelles tendent à considérer que l'élégie est bien issue de la tradition du chant funèbre ou de lamentation. C'est l'argument développé par l'helléniste Gregory Nagy dans son texte introductif au Manuel d'Oxford sur l'élégie (*The Oxford Handbook of the Elegy*) :

« the earliest recoverable function of elegy was the singing of *elegos* in the sense of a *mournful song or lament*. Such a sense of the ancient Greek noun *elegos*, still active in some uses of the derivative noun “elegy” and the derivative adjective “elegiac” in English, is clearly attested in the tragedies of Euripides (...). A telling example is a passage in his *Trojan Women* where the lamenting figure of Hecuba says that she is singing her *elegoi*, her “mournful songs of tears”¹⁰. »

Ce qui signifie que l'élégie, pour paraphraser Nagy, détenait certainement une « fonction élégiaque », rejoignant celle des chants funèbres ou de lamentation. Nagy s'appuie plus particulièrement dans son texte sur l'*Andromaque* d'Euripide, dans laquelle il distingue une tirade d'Andromaque (vers 91 à 117) composée de distiques élégiaques (vers 103 à 116). La tirade est la suivante :

« [v.91] Va donc : pour moi, toujours baignée de larmes, je ferai retentir les airs de mes gémissements [*thrēnoi*, Nagy traduit par « laments »] et de mes sanglots ; car c'est pour les femmes une consolation [*terpis*, Nagy traduit

¹⁰ NAGY, Gregory, « Ancient Greek Elegy », *op.cit.*, p. 14.

par « pleasure »] dans leurs maux, de les avoir toujours à la bouche. Et j'ai plus d'un sujet de gémir : la ruine de ma patrie, la mort d'Hector, et la cruelle destinée qui m'enchaîne, et m'a fait tomber dans une indigne servitude. Il ne faut jamais appeler aucun mortel heureux, avant d'avoir vu comment, à son dernier jour, il descendra aux enfers.

[v.103] Ce n'était pas une épouse, mais une furie, que Pâris conduisit à Ilion, lorsqu'il emmena Hélène pour partager sa couche. C'est à cause d'elle, ô Troie, que le terrible Mars vint de la Grèce, avec mille vaisseaux, porter le fer et la flamme dans tes murs ; c'est à cause d'elle qu'il fit périr Hector, que le fils de Thétis traîna attaché à son char, autour des murailles ; et que du lit de mon époux je fus conduite sur le rivage, couverte du voile odieux des captives. Bien des larmes coulèrent de mes yeux, quand il fallut quitter et la ville, et ma couche nuptiale, et mon époux étendu sur la poussière ! Infortunée ! que me servait de voir encore le jour, pour devenir l'esclave d'Hermione ? Victime de sa cruauté, j'entoure de mes mains suppliantes la statue de la déesse, consumée par la douleur, comme la source qui coule goutte à goutte d'un rocher¹¹. »

Or, cette lamentation monodique d'Andromaque est aussitôt reprise par celle d'un chœur de femmes¹², ce qui tendrait à relier l'emploi des distiques élégiaques aux lamentations funèbres chorales. L'hypothèse suivie par Nagy, qui reconduit celle de l'helléniste Margaret Alexiou dans son ouvrage *The Ritual Lament in Greek Tradition*, voit en effet dans l'élégie la forme poétisée et masculinisée des chants de lamentation rituels antiques, par convention effectués par les femmes. À partir des vers d'*Andromaque* qui précèdent les distiques élégiaques, Nagy

¹¹ EURIPIDE, *Andromaque*, trad. M. Artaud, Paris, Charpentier, 1842, p. 398-399.

¹² Dont on peut citer les dernières strophes, exemplaires du thème plaintif : « Allons, quitte la brillante demeure de la fille de Nérée ; songe que tu es esclave sur une terre étrangère, dans une ville étrangère, où tu ne vois aucun de tes amis, ô infortunée, ô déplorable épouse ! Je me sens émue de pitié, ô Troyenne, en te voyant parmi nous ; mais la crainte que m'inspirent mes maîtres m'arrête ; et je me borne à plaindre ton sort, dans la crainte que la fille d'Hélène ne découvre l'affection que tu m'inspires. », dans EURIPIDE, *Andromaque*, *op.cit.*, p. 400.

conclut ainsi son texte sur le « plaisir » que l'on retire de la « sensualité » de la lamentation élégiaque :

« That sensuality of lament is passed on, from one lamenting woman to the next. Men hear their song of lament, and they too pass it on, singing elegy. That sensuality gives pleasure, and such pleasure is an elegiac pleasure, derived from the pleasure that women take in passing on their own sorrows¹³. »

Deux termes désignent en grec ces lamentations funèbres chorales : *goos*, qui caractérise l'ensemble des lamentations, et *threnos*, qui se distingue par la professionnalisation de la performance. Nicole Loraux signale en ce sens qu'« initialement le thrène désigne la plainte travaillée du poète : ainsi, dans l'épopée homérique, le thrène chanté par l'aède sur le corps du héros s'oppose en une sorte de dialogue aux gémissements et sanglots des proches et de la foule¹⁴. » La tragédie abolit cette distinction, et avec elle la « cité classique fait de *threnos* un simple synonyme de *goos*, la désignation générale de toute lamentation¹⁵ », puisque celle-ci est invariablement prise en charge par des chanteurs professionnels, le thrène se retrouvant dans la tragédie sous la forme du *kommos*, qu'Aristote définit dans la *Poétique* comme « une complainte [*threnos*] qui vient à la fois du chœur et de la scène¹⁶. »

Margaret Alexiou résume ainsi l'évolution qui aurait fait de l'élégie la reprise monodique et poétisée par les hommes de ces lamentations chorales féminines, comparable en ce point à certaines formes avoisinantes :

¹³ NAGY, Gregory, « Ancient Greek Elegy », *op.cit.*, p. 42.

¹⁴ LORAUX, Nicole, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, Paris, Mouton Éditeur, EHESS, 1981, p. 44-45.

¹⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶ ARISTOTE, *Poétique*, trad. par J. Hardy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, 12-1452b, p. 99.

« (...) while the *threnos*, *goos* and *kommos* were based on a ritual act or cry of lamentation, performed by the women often to a musical accompaniment, the epigram, *elegos*, *epitaphios logos* and *epikedeion* grew out of the social and literary activity of the men, developing the elements of commemoration and praise, which had been present in the archaic *threnos*. This second group tended gradually to replace the first as a recognized form of honouring the dead (...)»¹⁷ »

En parallèle de cette spécialisation, si l'on peut dire, de l'épigramme en Grèce antique, la cité athénienne condamne les expressions du deuil et les lamentations, associées à des transports féminins et anticiviques. L'opposition de l'oraison funèbre aux thrènes et lamentations est en ce sens étudiée par Nicole Loraux dans son ouvrage *Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, le « discours indissolublement militaire et politique » de l'oraison funèbre bannissant la plainte qui « libère une affectivité incontrôlable, car essentiellement féminine¹⁸ ». C'est bien l'éloge collectif de la cité qui doit remplacer la plainte des femmes, et l'on sait que Platon dans le même sens réprovoque dans le livre III de *La République* les thrènes, plaintes et lamentations (et avec elles leurs rythmes et harmonies musicales, ainsi que leur instrument privilégié, l'*aulos*) :

« Ainsi, nous aurons raison de supprimer pour les hommes renommés les lamentations funèbres ; nous les confierons plutôt aux femmes, mais non à celles qui sont des femmes de valeur, et aussi à ceux des hommes qui sont

¹⁷ ALEXIOU, Margaret, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, *op.cit.*, p. 108.

¹⁸ LORAUX, Nicole, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, *op.cit.*, p. 45. Sur la plainte des femmes dans la tragédie, cf. également LORAUX, Nicole, *Les mères en deuil*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1990. L'oraison funèbre, contrairement à la plainte poétique, appartient donc à la rhétorique : elle est le modèle du genre épideictique dans la *Rhétorique*. Cf. ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. par Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998, livre I, 9, p. 58-65.

médiocres, de manière à dissuader ceux que nous prétendons élever pour la garde du pays¹⁹. »

Que l'origine de l'élegie se découvre dans l'appropriation masculine des lamentations des femmes – et pour ainsi devenir la forme appropriée de lamentation –, ne remet pas en cause la diversité de fonction du distique élégiaque dans l'Antiquité, et son débordement thématique hors de la lamentation funèbre, manifeste dans l'apparente rupture (au-delà, mais ce n'est pas négligeable, du *topos* de la plainte) entre l'élegie érotique romaine et l'élegie funèbre. Dans le Manuel d'Oxford, Paul Allen Miller écrit ainsi que les élégies des poètes latins abordent presque exclusivement les thèmes amoureux et se rapprochent bien plus en ce sens du sonnet de la Renaissance que du poème de deuil auquel est aujourd'hui associée l'élegie²⁰. L'originalité de l'élegie érotique fut d'ailleurs soulignée par les Latins eux-mêmes en vis-à-vis de la poésie grecque, par laquelle elle peut se distinguer de son modèle d'ascendance : « *Elegia quoque Graecos provocamus* », dit ainsi Quintilien, « Avec l'élegie aussi, nous défions les Grecs²¹ ».

Néanmoins, et sans revenir sur ce constat historique, l'étude du distique élégiaque a permis d'atténuer cette confusion. Il a été dit que le distique est composé de l'hexamètre épique et du pentamètre élégiaque, il faut ajouter que cette composition fait que le distique acquiert par là un rythme caractéristique et aisément identifiable : le distique élégiaque « s'élance »

¹⁹ PLATON, *La République*, trad. par Georges Leroux, Paris, GF Flammarion, 2004, livre III, 387e-388a, p. 166-167. La condamnation de Platon est donc aussi celle des célébrations aristocratiques. Ce fragment est suivi par les citations des passages de lamentations dans l'épopée homérique, pour conclure : « Si en effet, mon cher Adimante, nos jeunes gens prenaient au sérieux de telles histoires au lieu de s'en moquer comme de propos indignes des dieux, on croirait difficilement que l'un d'eux, parce qu'il est un homme, s'en trouverait indigne (...). Au contraire, sans honte et sans courage, devant la moindre épreuve il multiplierait les plaintes funèbres et les lamentations. », *Ibid.*, livre III, 388d, p. 167-168.

²⁰ ALLEN MILLER, Paul, « 'What's Love Got to Do With It?': The Peculiar Story of Elegy in Rome », dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, *op.cit.*, p. 46.

²¹ QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Tome 4, trad. par Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1933, Livre X, p. 39.

avec l'hexamètre, pour « retomber » dans le pentamètre, donnant ainsi l'impression d'un élan brisé, d'un discours irrégulier, discontinu ou rompu. L'interprétation de cette impression a pu faire du mètre l'expression du sens ou, du moins, d'une destination de l'élégie, le rythme du distique élégiaque alludant alors à son contenu, élégiaque précisément : Pierre Grimal signale ainsi de l'élégie son « développement heurté, comme brisé par un sanglot²² », le mètre « boiteux²³ » du distique exprimant de surcroît et en conséquence un rejet ou une incapacité du poète à se plier au genre de l'épopée.

Dans la première élégie des *Amours*, Ovide imagine ainsi l'intervention de Cupidon qui, raillant le poète qui devait écrire une épopée, retire un pied au mètre épique : « J'allais chanter les camps et Bellone en furie / Sur le grand rythme qui lui sied. / Mes vers marchaient égaux : d'un air de moquerie, / L'Amour, dit-on, leur prit un pied. » Et il conclut : « Adieu donc, chants guerriers. Que mon vers se formule / En six et cinq pieds tour à tour : / Toi, ceins ton front de myrte, ô ma Muse, et module / Ce nombre impair que veut l'Amour²⁴ ! » La seconde élégie voit le poète affligé par son amour et le triomphe de Cupidon. Anne Videau-Delibes, dans son étude des *Tristes* d'Ovide, souligne le rapport établi par celui-ci dans les *Amours* : « Le distique élégiaque naît d'une perte imposée par l'arbitraire divin, qui retentit sur la constitution physique du compositeur-locuteur sans cesse affaibli²⁵ ! » Elle poursuit ainsi :

²² Cité dans MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 3ème édition, 2000, p. 192.

²³ VIDEAU-DELIBES, Anne, *Les Tristes d'Ovide et l'élégie romaine. Une poétique de la rupture*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 489.

²⁴ OVIDE, *Amours*, trad. par Ulysse de Séguier, Paris, A. Quantin, 1879, p. 9.

²⁵ VIDEAU-DELIBES, Anne, *Les Tristes d'Ovide et l'élégie romaine. Une poétique de la rupture, op.cit.*, p. 489. L'auteure signale que le même recueil « met en parallèle la composition du distique avec trois couples unissant des nymphes à des mortels, la dignité du vers héroïque étant attachée aux déesses, le pentamètre aux hommes. » dans *Ibid.*, p. 488.

« En présentant l'élégie comme l'inscription poétique d'une impossibilité dépendant d'un interdit et/ou d'un défaut provenu du corps, on rend perceptible la cohérence entre la destination funèbre originelle de l'élégie, ses thèmes funèbres dans l'élégie littéraire et sa destination et ses thèmes amoureux²⁶. »

Les rapports de l'élégie à l'épopée doivent être le temps de cet aperçu historique tenus en réserve, mais ce détour par Ovide permet de relativiser la disjonction qui paraît s'être opérée de l'élégie funèbre, à laquelle se rattache l'étymologie, à l'élégie érotique romaine, la composition du distique élégiaque à partir du vers épique convoquant précisément ce rapport dans les deux cas : l'élégie, et avec elle son rythme fragmenté, se compose en vis-à-vis de l'épopée, parce que le poète, d'une manière ou d'une autre, en imagination ou bien objectivement, s'en trouve exclu. Dans cette position, à moins qu'elle ne soit une situation, de l'exclu, Gilles Deleuze a vu l'origine de la plainte élégiaque, on y reviendra, plainte dont l'expression devient de fait, à l'époque alexandrine, liée à l'emploi du distique élégiaque.

L'élégie romaine inscrit donc définitivement l'association du distique et de la plainte et avec elle, l'élégie devient l'expression poétique de la plainte, et non plus seulement une forme (le lien de la métrique au thème est ainsi prescrit par Horace dans l'*Art poétique* : « Le distique a exprimé d'abord la plainte funèbre, puis a été consacré à l'ex-voto²⁷. ») Pour le dire autrement, les Latins font de l'élégie un genre²⁸, et son développement dans l'histoire, qui la

²⁶ *Ibid.*, p. 537.

²⁷ Les vers suivants rappellent l'origine incertaine de l'élégie : « Qui a, le premier, fait servir ce mètre modeste à l'élégie, les grammairiens en discutent encore, et le procès est toujours pendant. » dans HORACE, *Art poétique*, dans *Œuvres*, trad. par François Richard, Paris, Garnier Flammarion, 1967, p. 261.

²⁸ Un genre distinct du genre lyrique, auquel l'élégie n'est pas encore subordonnée : il faut rappeler avec Gérard Genette que c'est le romantisme qui crée véritablement le genre lyrique (et donc la triade qui depuis domine la poétique : épique, dramatique, lyrique), auquel ni Platon, ni Aristote, ne font référence – de même les Latins, les critiques du Moyen Âge et les Arts poétiques de la Renaissance qui, de manière générale « se contentent de

verra peu à peu se débarrasser de ses règles ou lois de composition (c'est-à-dire du distique), conserve du genre cette définition : ainsi dans le Grand Robert, l'épigramme, une fois définie strictement par le distique, est, par extension, « une œuvre poétique dont le thème est la plainte », retrouvant par-là, et pour à nouveau paraphraser Nagy, sa « fonction épigrammatique », dans l'expression plaintive de la perte, amoureuse ou funèbre.

À cet égard, et comme la tragédie grecque avant elle²⁹, il va de soi que la Bible a servi tout à la fois de cadre, de modèle, et plus largement de fond poétique, à l'expression de la plainte et de la composition épigrammatiques (les pages suivantes aborderont la plainte prophétique et biblique telle qu'elle a pu être évoquée par Deleuze et Ricœur). Le livre de Job, les Psaumes et les Lamentations en particulier constituent une source fondamentale de l'épigramme après l'Antiquité et constituent des canons exemplaires des épigrammes hébraïques et chrétiennes, et bien au-delà, jusqu'à la modernité. C'est ce qu'indique Asher N. Salah dans son étude des épigrammes hébraïques, remarquant qu'elles ont « subi l'influence étouffante du modèle de la lamentation par excellence, le livre de Jérémie », l'épigramme étant de surcroît l'« un des genres littéraires les plus populaires et les plus pratiqués dans toutes les communautés juives de la diaspora³⁰ ». Salah relève ainsi que les premières œuvres littéraires dans certaines langues

juxtaposer les espèces » poétiques sans bouleverser la conception de la *Poétique* aristotélicienne : « À côté, ou plutôt donc au-dessous des grands genres narratifs et dramatiques, c'est une poussière de petites formes (...). » dans GENETTE, Gérard, « Introduction à l'architexte », p. 89-159, dans GENETTE, Gérard, et al., *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 108 et 111. On reviendra sur la question des genres lorsque sera abordé le romantisme.

²⁹ Jean Paul écrit « l'épigramme, ce fragment de tragédie », ajoutant plus loin : « Les Grecs sont bien plus riches que nous autres modernes en cris de douleur, ces épigrammes en miniature, où se marque en quelque sorte leur maîtrise du tragique. » JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique* [1804], trad. par Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Paris, L'Âge d'Homme, coll. « Germanica », 1979, p. 259.

³⁰ SALAH, Asher N., « Qu'est-ce qu'une catastrophe pour un poète juif ? L'épigramme dans la poésie hébraïque italienne à l'âge des ghettos (XVIe-XVIIIe siècles) », *Babel* [En ligne], numéro 12, 2005, URL : <http://babel.revues.org/1019>

vulgaires européennes (le castillan et l'italien) sont pour la plupart des élégies écrites par des auteurs juifs³¹.

Si donc la poésie médiévale comporte des élégies, leur dénomination n'a pas nécessairement cours, car c'est à la Renaissance, et avec elle la redécouverte des textes grecs et latins (et en ce cas particulièrement l'élégie érotique romaine), que les poètes composent à nouveau ce qu'ils qualifient eux-mêmes d'élégie. Cette seconde naissance s'accompagne du renouveau des *Arts poétiques*, dans lesquels se retrouvent des essais de définition du genre. En France, et pour ne citer que les grands noms, l'élégie se rencontre dans les poésies de Marot, Ronsard, Du Bellay (et ce conseil : « Distile avecques un style coulant, et non scabreux ces pitoyables Elegies, à l'exemple d'un Ovide, d'un Tibule, et d'un Properce : y entremeslant quelquesfois de ces Fables anciennes, non petit ornement de Poësie³². ») Enfin, dans l'*Art poétique*, Boileau en donne une définition demeurée célèbre :

« D'un ton un peu plus haut, mais pourtant sans audace, / La plaintive Élégie
en longs habits de deuil, / Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil. /
Elle peint des amants la joie et la tristesse, / Flatte, menace, irrite, apaise une
maîtresse. / Mais, pour bien exprimer ces caprices heureux, / C'est peu
d'être poète, il faut être amoureux. / Je hais ces vains auteurs, dont la muse
forcée / M'entretient de ses feux, toujours froide et glacée ; / Qui s'affligent
par art, et, fous de sens rassis, / S'érigent pour rimer en amoureux transis. /
Leurs transports les plus doux ne sont que phrases vaines. / Ils ne savent

³¹ Salah remarque également la difficulté de proposer une définition de l'élégie dans la poésie juive : « il n'est pas rare, dans les études consacrées en hébreu à l'élégie, de trouver pêle-mêle les termes de *Tahanun*, *Tugah*, *Aqedah*, *Sionide*, *Baqashah*, utilisés comme synonymes de *Qinah*. Le problème n'est pas sans rappeler la situation dans d'autres langues européennes. Quelles différences, si tant est qu'il y en ait une, entre *Klagelied*, *Lamentation*, *Leichenlied*, *Totenklage* en allemand et comment distinguer en anglais *Dirge*, *Wail*, *Lamentation*, *Elegy* ? » *Idem*.

³² DU BELLAY, Joachim, *La deffence et illustration de la langue francoyse* [1549], éd. Henri Chamard, Paris, Didier, 1948, p. 111-112.

jamais que se charger de chaînes, / Que bénir leur martyr, adorer leur
prison, / Et faire quereller les sens et la raison. / Ce n'était pas jadis sur ce
ton ridicule / Qu'Amour dictait les vers que soupirait Tibulle, / Ou que, du
tendre Ovide animant les doux sons, / Il donnait de son art les charmantes
leçons. / Il faut que le cœur seul parle dans l'élégie³³. »

Ces vers de Boileau, repris intégralement pour cette raison, présagent du lent déclin de l'élégie en France : associée aux jérémiades (le mot en sa connotation négative remonte au XVIIIe siècle) d'une poésie médiocre et larmoyante, le terme, après Chénier, semble relativement délaissé par les poètes français du XIXe siècle³⁴ – le désaveu de Boileau résonnant, deux siècles plus tard, dans l'injure de Baudelaire : « À propos du *sentiment*, du *cœur* et autres saloperies féminines, souvenez-vous du mot profond de Leconte de Lisle : “*Tous les Élégiques sont des canailles*”³⁵. »

Au contraire de la France, la tradition élégiaque anglo-saxonne demeure très affirmée : de la période élisabéthaine au XXe siècle, et de l'élégie pastorale classique à la « graveyard school » et à la modernité poétique, Spencer, Milton, Gray, Shelley, Tennyson, Hardy, Yeats, Dickinson, Whitman, Auden, pour ne mentionner là encore que de fameux noms, révèlent un attachement prolongé au genre et son ascendant poétique, les grands poètes anglo-saxons étant également de grands élégiaques (il est probable que cette importance explique au moins en partie l'ampleur contemporaine des études anglo-saxonnes sur le sujet, et c'est souvent cette tradition qu'analysent les ouvrages de référence actuels sur l'élégie).

³³ BOILEAU, Nicolas, *L'Art poétique* [1674], Paris, Aug. Delalain, 1815, Chant II, p. 11.

³⁴ À l'exception notable de Verlaine et de Nerval.

³⁵ BAUDELAIRE, Charles, « Lettre du 18 février 1866 à Ancelle », *Correspondance* [1833-1866], Choix et présentation de Claude Pichois et Jérôme Thélot, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2000, p. 376.

Ce rayonnement des élégies anglaise et américaine est peut-être uniquement comparable au prestige, si l'on peut dire, de l'élégie allemande qui, par les voix de Hölderlin et Rilke en particulier, a profondément marqué le lyrisme, la poésie et au-delà l'écriture modernes. Avant eux, Goethe a réintroduit le genre en 1795 avec ses *Élégies romaines* (reprise, comme l'explique le titre, de l'élégie érotique romaine, y compris par l'utilisation du distique), de même que Schiller qui, la même année, a en outre défini le mode élégiaque dans son essai *De la poésie naïve et sentimentale*, dont les thèmes seront développés en suivant. Les *Hymnes* et *Élégies* de Hölderlin, composés de 1800 à 1802, et les *Élégies de Duino* de Rilke, écrites de 1912 à 1922, marquent en ce sens un dernier usage, en quelque sorte réfléchi, délibéré, et d'une considérable postérité (consacrée de surcroît par la reprise philosophique heideggérienne), du terme par les poètes³⁶.

2. Élégiaque

Ce rapide historique de l'élégie s'est principalement concentré sur le devenir et la destination du terme dans la poésie, de son origine grecque au XXe siècle, c'est-à-dire à l'étude sommaire de son emploi expressément, pour ne pas dire étroitement, adéquat, par les poètes. Or, cette adéquation, ou cette équivalence, de l'élégie à un genre (ou sous-genre du lyrisme, tel qu'aujourd'hui il peut être perçu), est très relative et ne permet pas de rendre compte de la fécondité sémantique du terme, manifeste dans le glissement du substantif à l'adjectif, déjà mentionné avec Nagy et avancé par le biais des sources tragique et biblique, et suivant en cela

³⁶ Sur le genre en Allemagne, cf. ZIOLKOWSKI, Theodore, *The Classical German Elegy. 1795-1950*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

sa compréhension moderne, qui considère « l'élégiaque » plutôt que « l'élégie ». C'est ce qu'Eric Gidal résume en ces mots :

« the elegy has long ceased its identification with particular metrical structures of Greek and Latin verse and has become associated with aesthetic moods, psychological needs, and cultural expectations incorporating death and loss into a socialized consciousness of identity, faith, and heritage. The modern elegy (...) has provided both a dynamic for the social circulation of moral sentiments as well as a more skeptical and reflexive language of individual resistance, social contention, and moral questioning³⁷. »

C'est en ce sens que de « l'élégiaque » peut être discerné, comme le font les auteurs du Manuel d'Oxford, non seulement au sein d'une poésie qui n'emploie pas nécessairement le terme, mais dans la littérature, la peinture, la musique et le cinéma. Pour le dire autrement, « l'élégiaque » perpétue de l'élégie ses motifs et ses topos, au-delà de l'élégie – tout comme il y a du « tragique » hors de la tragédie. Avant d'approfondir les réflexions sur un cinéma élégiaque, il convient donc de préciser ces remarques générales sur « l'élégiaque » par certaines déterminations d'ordre poétique, en abordant les figures élégiaques, dont on comprend donc qu'elles se déploient non seulement dans la poésie élégiaque à proprement parler – dans les élégies –, mais encore dans ses « dérivations » poétiques, pour ainsi dire.

Il faut revenir à cet égard sur le constat de l'abandon du terme par les poètes français au XIXe siècle, et après l'insolence baudelairienne. Auparavant, les deux grands penseurs du

³⁷ GIDAL, Eric, « Museum Elegies » dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, *op.cit.*, p. 623.

classicisme et du romantisme allemands, Schiller et Schlegel, ont en effet reconnu dans « l'élégiaque » une tonalité fondamentale de la poésie, dont la définition déborde de fait les élégies à proprement parler, afin d'exprimer le sentiment général de perte qu'ils relient à l'avènement de la modernité³⁸. Ainsi Schiller distingue-t-il deux « manières » poétiques dans son essai *De la poésie naïve et sentimentale*, en indexant « l'élégiaque » au second terme :

« Lorsque le poète oppose la nature à l'artifice et l'idéal à la réalité de telle sorte que la nature et l'idéal deviennent le sujet prédominant de sa création et que le sentiment majeur que l'on y prend soit le plaisir, je parle de poète élégiaque. Dans ce genre, tout comme dans la satire, il existe deux catégories. Soit la nature et l'idéal sont objet de deuil – la première apparaît perdue, le second comme impossible à atteindre. Soit les deux sont objet de joie, et sont présentés comme bien réels. Dans le premier cas, on a l'élégie au sens étroit du mot ; dans le second cas, l'idylle au sens large³⁹. »

La poésie élégiaque (sentimentale) est réflexive – « Le poète réfléchit sur l'impression que les objets font sur lui (...). Le poète sentimental a donc toujours affaire à la lutte entre idées et sentiments, entre la réalité comme limite et son idée comme infinité et le sentiment mixte que cela suscite est toujours empreint de cette double origine⁴⁰. » – parce que la modernité est ressentie et réfléchie comme une brisure ou une perte, par rapport à une totalité qui s'exprimait dans la poésie naïve par l'unité harmonieuse du poète et de la nature, et parce que le poète élégiaque recherche la nature perdue (quand le poète naïf l'incarne), c'est-à-dire tâche de

³⁸ Au lieu de l'harmonie réalisée en Grèce antique. On reviendra en suivant sur cette distinction de l'antique et du moderne chez Schiller et Schlegel. À ce sujet, cf. également PFAU, Thomas, « Mourning modernity: classical antiquity, romantic theory and elegiac form » dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, *op.cit.*, p. 547.

³⁹ SCHILLER, Friedrich, *De la poésie naïve et sentimentale* [1795], trad. par Sylvain Fort, Paris, L'Arche, coll. « Tête-à-tête », 2002, p. 50.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 41.

recréer l'unité, par la poésie précisément. Le sentiment élégiaque peut donc être éprouvé au-delà des élégies : « L'émotion élégiaque n'est pas causée par la seule élégie, proprement dite : les poètes dramatiques ou épiques peuvent aussi nous émouvoir de façon élégiaque⁴¹ », écrit ainsi Schiller, car « même la haute jouissance que procurent à l'homme civilisé les plus belles œuvres du genre naïf, qu'elles soient anciennes ou modernes, ne reste pas longtemps pure mais s'accompagne tôt ou tard d'un sentiment élégiaque⁴² » : « élégiaque » est donc la « manière de sentir⁴³ » non seulement de tout un versant de la poésie, mais encore du lecteur moderne, à qui le poète transmet ce sentiment.

Il faut néanmoins préciser la distinction de Schiller entre naïf et sentimental, laquelle en réalité ne correspond pas pleinement à des périodes historiques spécifiques : s'il est vrai que la poésie naïve est d'abord celle des œuvres grecques, et la poésie sentimentale plus particulièrement celle des modernes, il reste que certains poètes modernes produisent une poésie naïve (ainsi de Goethe, qui pour Schiller en est le grand représentant moderne), et inversement. L'opposition entre naïf et sentimental recouvre donc bien des manières poétiques, exprimant l'harmonie ou au contraire la perte de l'unité avec la nature et l'idéal, plus qu'elle ne distingue des époques historiques⁴⁴.

On revient en suivant sur la portée des idées schillériennes, que l'on peut néanmoins rapprocher en premier lieu des termes employés par Friedrich Schlegel dans la définition de la « poésie transcendante » ou « poésie de la poésie » du fragment 238 de l'*Atheneum*, dont la proximité du langage indique manifestement un renvoi à la pensée de Schiller :

⁴¹ *Ibid.*, p. 50.

⁴² *Ibid.*, p. 51.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 37-38. À ce sujet, cf. également SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992, p. 155-170.

« Il y a une poésie dont le seul et unique objet est la relation de l'idéal au réel et qui devrait se nommer pour cela, par analogie avec l'art du langage philosophique, poésie transcendante. Elle débute comme satire par l'absolue distinction entre l'idéal et le réel, est suspendue comme élégie au centre, et se termine comme idylle avec l'absolue identité des deux. Comme on attribuerait peu de valeur à une philosophie transcendante qui ne fût critique, (...) de même cette poésie devrait unir les matériaux transcendants et les exercices préparatoires, assez courants chez les poètes modernes, à une théorie poétique de la faculté esthétique avec la réflexion artistique et cette belle réflexion de soi qu'on trouve chez Pindare, dans les fragments lyriques des Grecs, dans l'élégie antique et, parmi les modernes, chez Goethe ; elle devrait dans chacune de ses représentations, se représenter elle-même, être toujours et à la fois, la poésie et la poésie de la poésie⁴⁵. »

Dans ce fragment, comme dans le célèbre fragment 116 qui définit la « poésie universelle progressive⁴⁶ », c'est-à-dire la poésie romantique, duquel il peut être rapproché, et à la différence de Schiller qui, on l'a dit, détermine deux catégories a priori de la poésie, en dehors d'une véritable périodisation historique, la poésie transcendante, ou romantique, accomplit une synthèse de la poésie antique et de la poésie moderne (la poésie étant alors comprise comme l'expression d'une époque), synthèse qui pour Schlegel incarne, tel que le

⁴⁵ SCHLEGEL, Friedrich, *Fragments* [1797-1800], trad. par C. LeBlanc, Paris, José Corti, 1996, fragment 238, p. 168-169.

⁴⁶ Il vaut de le citer, au moins en partie, le fragment étant convoqué régulièrement dans les commentaires des films de Godard en particulier : « La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser le Witz, remplir et saturer les formes de l'art de toute espèce de substances hâtives de culture, et les animer des pulsations de l'humour. [...] Le genre poétique romantique est encore en devenir ; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir. Aucune théorie ne peut l'épuiser, et seule une critique divinatoire pourrait se risquer à caractériser son idéal. [...] Le genre poétique romantique est le seul qui soit plus qu'un genre, et soit en quelque sorte l'art de la poésie même : car en un certain sens toute poésie est ou doit être romantique », *Ibid.*, p. 148.

précise Jean-Marie Schaeffer, une « eschatologie historique générale aboutissant à l'unité de la vie et de la poésie⁴⁷ ». En ce cas, la poésie transcendante, ou moderne, réunit en fait tous les genres, ou bien plutôt les dissout en les surplombant, pour conserver un seul genre, celui de la poésie romantique : « l'élégiaque » est une étape, on le voit, dans ce qui doit aboutir à la synthèse de la poésie transcendante, c'est-à-dire à la « poésie consciente d'elle-même⁴⁸ ».

Au-delà néanmoins de ces divergences, ce qui importe ici est bien la retenue par Schiller et Schlegel de « l'élégiaque », alors distingué comme teneur fondamentale d'une poésie de la discordance moderne. En associant à la modernité un inextinguible sentiment de perte, du deuil et de la contradiction, les deux penseurs ont donc inscrit « l'élégiaque » au cœur des productions artistiques modernes ; et sans aller jusqu'à affirmer, comme le fait Thomas Pfau dans le Manuel d'Oxford, que « l'élégiaque » constitue « la caractéristique définitoire de la production esthétique moderne » (« Arguing that an elegiac dimension begins to pervade art, literature and theory, [this essay] views the elegiac as *the* defining characteristic of aesthetic production in Modernity⁴⁹. »), il apparaît comme un versant manifeste de la poésie et du lyrisme modernes.

En ce sens, le classicisme et le romantisme allemands ont en quelque sorte préservé le genre de l'élegie dans sa dilution « élégiaque », qui évolue en forme d'une poésie

⁴⁷ SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne*, *op.cit.*, p. 161.

⁴⁸ BENJAMIN, Walter, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* [1920], trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 2002, p. 145.

⁴⁹ PFAU, Thomas, « Mourning modernity: classical antiquity, romantic theory and elegiac form », *op.cit.*, p. 548. John B. Vickery a dans le même sens distingué un « tempérament élégiaque » de la culture du XX^e siècle dans son étude de la poésie moderne et contemporaine : « the elegiac temper itself constitutes perhaps the major trait of twentieth-century culture, extending as it does measurably beyond the boundaries of elegiac modernism. (...) the twentieth century expands the elegy as a result of the decline in a rhetoric that provided a series of clearly defined subkinds of poetry together with the occurrence of large-scale historical events that created a distinctive cultural attitude affecting the modern Western world. » VICKERY, John B., *The modern elegiac temper*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2006, p. 2. C'est précisément cette extension de l'élegie à l'élégiaque sur laquelle il s'agit ici de revenir.

essentiellement réflexive, et particulièrement manifeste, précisément, des conceptions pré-idéalistes et romantiques de l'art. Ainsi chez Schiller d'abord, pour qui si l'œuvre est élégiaque parce qu'elle expose la séparation de l'idéal ou de la nature et du réel, sous-tend donc l'idée que c'est par et dans l'œuvre que leur harmonie peut être retrouvée, ou bien plutôt recrée : « [la nature] a donné au poète sentimental la force, ou plus exactement elle a imprimé en lui l'instinct vivace de reconstituer par lui-même l'unité qui lui a été ôtée par l'abstraction⁵⁰ », écrit-il ainsi, signifiant que c'est donc par l'œuvre que peut s'accomplir la réconciliation de l'homme moderne et de l'idéal. D'autre part, une relative dissociation s'opère de l'œuvre à ce qui en elle semblait relié à l'histoire : « la tristesse doit provenir dans l'élégie d'une seule inspiration, éveillée par l'inspiration, écrit encore Schiller. C'est en cela seulement que l'élégie a un contenu poétique, et toute autre source est en dessous de la dignité de la poésie⁵¹. » Ainsi les élégies composées par Ovide durant son exil « ne sauraient être considérées dans leur ensemble comme une œuvre poétique », écrit-il encore, car « [c]'est le besoin et non l'inspiration qui suscite ces plaintes⁵² ». L'œuvre est de fait clôturée par l'exigence de sa relation à l'idéal, à laquelle l'expression élégiaque doit semble-t-il se conformer.

L'effet prédominant de cette compréhension de l'élégie est le rapport problématique qu'elle paraît instaurer à la perte, c'est-à-dire principalement que celle-ci soit dans la création rédimée (et au fond consolée) : la perte ainsi mise en œuvre y trouve une forme de rachat dans cette mise en œuvre même. Cette conception romantique permet donc de faire de l'œuvre le dernier refuge de la consolation, thème sur lequel on revient en suivant, car c'est bien de cet ultime sanctuaire, en quelque sorte, duquel la poésie contemporaine, après le romantisme,

⁵⁰ SCHILLER, Friedrich, *De la poésie naïve et sentimentale*, *op.cit.*, p. 78.

⁵¹ *Ibid.*, p. 51.

⁵² *Idem.*

semble encore s'éloigner. Néanmoins, en *comprenant* l'élégie par le sentiment « élégiaque », Schiller et Schlegel ont donc marqué les productions modernes du sceau de cette compréhension (compréhension et conceptions qui perdurent, et dont on peut suivre la persistance, dans les œuvres autant que dans leur critique, comme en cinéma, où les termes de la poétique schlegelienne en particulier réapparaissent périodiquement dans les commentaires qui portent notamment sur les films de montage⁵³) et paradoxalement, on l'a dit, conforté le genre au moyen de son échappée « élégiaque ».

Il faut revenir à cet égard sur la triade lyrique, épique, dramatique, imposée par le classicisme mais surtout par le romantisme, par laquelle l'élégie (à proprement parler) est devenue, et telle qu'une vision commune la considère encore aujourd'hui, un sous-genre du lyrisme – lyrisme devenu à son tour finalement synonyme de poésie (et l'épique de roman, le dramatique de théâtre). On sait ce que la distinction de ces genres a pu entraîner de spéculations (et de contestations) plus ou moins aporétiques, qu'on va néanmoins tâcher de démêler brièvement afin qu'une conception de « l'élégiaque » puisse, dans la mesure du possible, s'en dégager.

Une première confusion est liée à l'interprétation romantique qui dénomme « genres » ce qui auparavant référerait seulement à des « modes » d'énonciation : en associant à ces modes des contenus thématiques, le romantisme les fait basculer du côté des genres, et finalement

⁵³ Les termes de la poétique schlegelienne sont en particulier convoqués par Jacques Rancière et Georges Didi-Huberman dans leurs études des films de Chris Marker (*Le tombeau d'Alexandre*) et de Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du cinéma*), les deux penseurs y découvrant la marque de l'esthétique romantique fragmentaire. Cf. RANCIÈRE, Jaques, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2001, p. 204-225. Et DIDI-HUBERMAN, Georges, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, Paris, Minuit, 2015, p. 166-172. Cette marque du romantisme demeure en effet sensible, mais on verra dans la partie qui lui est consacrée cependant comme ce cinéma qui à certains égards paraît en effet rejoindre les prémisses romantiques, à d'autres égards rompt en fait avec leur projet.

d'« archigenres », selon le terme employé par Gérard Genette, en ce que les termes de la triade dominant ensuite tout un ensemble de petits genres et semblent prétendre à une anhistoricité idéale⁵⁴. Suivant encore Genette, il faut donc préciser que cette hiérarchie n'est en fait valable que si l'on fait effectivement de ces genres un mode : si l'on entend ainsi par « épique » le mode narratif, alors le terme peut contenir l'épopée, le roman, etc., mais « si on l'entend comme genre (= épopée) et qu'on lui donne (...) un contenu thématique spécifique, alors il ne contient plus le romanesque, le fantastique, etc., il se retrouve au même niveau ; (...) de même pour le lyrique à l'égard de l'élégiaque, du satirique, etc.⁵⁵ » En ce sens donc, l'élégie est un genre, qui ne peut être dit lyrique que si l'on considère celui-ci comme un mode d'énonciation, qui fut caractérisé comme mode subjectif, en particulier par le romantisme et l'idéalisme, mais qui aujourd'hui correspond simplement à un mode antinarratif (comme équivalent de la poésie).

Le problème que pose la caractérisation par genres est donc qu'ils aient pu à travers elle apparaître comme idéaux-types intemporels et définis de manière prescriptive. Si néanmoins l'on rappelle avec Hans Robert Jauss (mais Genette aussi) qu'il faut en réalité considérer les genres « non comme *genera* (classes) dans un sens logique, mais comme *groupes* ou *familles historiques*⁵⁶ » et « non plus d'un point de vue normatif (*ante rem*) ou classificateur (*post rem*), mais historique (*in re*)⁵⁷ », alors « la relation du texte singulier avec

⁵⁴ « *Archi-*, parce que chacun d'eux est censé surplomber et contenir, hiérarchiquement, un certain nombre de genres empiriques lesquels sont de toute évidence (...) des faits de culture et d'histoire ; mais encore (ou déjà) - *genres*, parce que leurs critères de définition comportent toujours (...) un élément thématique qui échappe à une description purement formelle ou linguistique. » dans GENETTE, Gérard, « Introduction à l'architexte », *op.cit.*, p. 142.

⁵⁵ *Ibid.*, p.145.

⁵⁶ JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », p. 37-76, dans GENETTE, Gérard, et al., *Théorie des genres*, *op.cit.*, p. 42-43.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

la série de textes constituant le genre apparaît comme un processus de création et de modification continue d'un horizon⁵⁸. » En ce sens, un genre se manifeste à la fois, d'une part dans la diversité des œuvres qui peuvent soit le renouveler et le transformer par apports et créations originales, soit, en quelque sorte l'épuiser, par la répétition usée de lieux communs, et d'autre part dans la permanence, ou dans la persistance, d'un « certain nombre de déterminations thématiques, modales et formelles *relativement constantes et transhistoriques*⁵⁹ ». Enfin, et l'on revient par là à l'« élégiaque », on peut envisager que les genres correspondent *plus ou moins*, ou manifestent *quelque chose* (c'est-à-dire dans la distance, ou dans la mesure, que les œuvres entretiennent au monde, et non moins historiquement) de ce que l'on pourra continuer ici à nommer, après Schiller, « sentiment » (sentiment comique, tragique, élégiaque, etc.⁶⁰).

À cet égard donc, l'« élégiaque » excède le genre de l'élégie, bien qu'on puisse à la fois dire qu'il s'y origine et que celui-ci lui a donné forme. Le passage du substantif à l'adjectif indique ainsi la persistance de certains *topoi*, que l'on peut donc dire avec Genette « relativement transhistoriques », dans la mesure aussi où cette persistance n'exclut pas les glissements, corrections et innovations. Exemplairement, et puisque l'on y reviendra, c'est ainsi que Deleuze et Ricœur considèrent l'élégie, respectivement mais de manière presque identique, comme « art de la plainte » et « figure lyrique de la plainte », et peuvent la

⁵⁸ Il s'agit de remplacer « le concept substantialiste de genre (...) par le concept historique de continuité, “où tout ce qui précède s'élargit et se complète dans ce qui suit” » (formule d'Aristote dans *De anima*, II, 4, 2, qui définit l'espèce humaine, distinguée par-là de l'espèce animale. *Ibid.*, p. 49.

⁵⁹ Constantes relatives, écrit ainsi Genette, qui « déterminent quelque chose comme la réserve de virtualités génériques (...) », dans GENETTE, Gérard, « Introduction à l'architexte », *op.cit.*, p. 154.

⁶⁰ Et toujours avec Genette. *Ibid.*, p.145. Au sein des œuvres, le sentiment qui trouve sa correspondance dans le texte est aujourd'hui largement intégré sous le terme de « registre », qui tend à remplacer celui de « tonalité » ou de « style ». On pourrait aussi parler de « teneur », dont *le Trésor de la langue française* donne comme définition au figuré : « Contenu apte à provoquer l'apparition de tel ou tel sentiment. »

reconnaître dans les paroles du chœur tragique, dans les lamentations bibliques, dans les monologues d'Antigone et Hamlet, dans la complainte populaire – dans l'expression élégiaque donc, ayant pour axe central le thème plaintif, lui-même se déplaçant d'une œuvre à l'autre ou, plus précisément, et pour employer le vocable ricoeurien, par elles (re)configuré.

C'est donc en ce sens que la poésie romantique française, et bien qu'elle n'emploie pas le terme, peut aussi, pour une grande part, être dite élégiaque : ainsi Lamartine, Musset, Hugo sont-ils bien ces « canailles élégiaques » visées par Baudelaire, la dénonciation du romantisme par le poète visant donc à récuser un lyrisme compris comme l'affirmation d'une voix subjective, d'un sublime Moi poétique et qui, dans l'élégiaque, a pu trouver l'occasion d'épanchements outranciers. Cette rupture peut être comprise comme l'affirmation d'une modernité poétique qui, manifestant son abandon de l'élégie, n'en prolonge pas moins l'expression élégiaque pour Jean-Michel Maulpoix :

« L'élégiaque demeure, mais exaspéré et filtré tout à la fois, *composé* (par les savants calculs formels de l'Art), *critiqué* (par l'intelligence), *allégorisé* (par l'imagination) et comme durci, ou tenu à *distance* (...). Il s'agit alors de quitter la posture de l'alanguissement pour plus de réflexivité. C'est dans les discordances mêmes de la réflexion que va se loger et s'approfondir le sentiment élégiaque⁶¹. »

Le Cygne des Fleurs du Mal en est la formidable expression, dont on peut citer les premières et dernières strophes :

⁶¹ MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme, op.cit.*, p. 196. Pierre Loubier dans le même sens décrit « la teneur d'une élégie résolument moderne : réflexive, superlative, critique, paradoxale, convulsive, non-dupe », dans LOUBIER, Pierre, « Baudelaire et l'élégie », *Babel* [En ligne], numéro 12, 2005, URL : <http://babel.revues.org/1042>

« Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve, / Pauvre et triste miroir où
jadis resplendit / L'immense majesté de vos douleurs de veuve, / Ce Simoïs
menteur qui par vos pleurs grandit, / A fécondé soudain ma mémoire fertile,
/ Comme je traversais le nouveau Carrousel. / Le vieux Paris n'est plus (la
forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) / (...)

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais ! à ceux qui
s'abreuvent de pleurs / Et têtent la Douleur comme une bonne louve ! / Aux
maigres orphelins séchant comme des fleurs ! / Ainsi dans la forêt où mon
esprit s'exile / Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor ! / Je pense
aux matelots oubliés dans une île, / Aux captifs, aux vaincus !... à bien
d'autres encor⁶² ! »

Les signes (l'homonymie du titre n'est pas fortuite) de la perte, à travers des figures de l'histoire passée, disent une modernité élégiaque qui témoigne ainsi d'« un deuil global, ontologique plus que sentimental, historique et poétique plus que personnel et circonstanciel⁶³ », dit encore Maulpoix, expression de la perte et de l'absence qui bientôt, dans les tombeaux de Mallarmé et dans les élégies de Rilke, « glisse à l'inscription⁶⁴ », au sein de l'écriture, en laquelle la disparition même « se fait dire, se fait parole et chant⁶⁵ » : le chant funèbre de l'élégie a « glissé » dans l'élégiaque.

Élégiaque est donc l'expression poétique du deuil, de la perte ou de l'absence, et si la modernité, en quelque sorte « élargit » ses circonstances, le poème de Baudelaire concentre néanmoins quelques-uns de ses motifs persistants : figures de l'exil (le poème est adressé à

⁶² BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal* [1861], Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2008, p. 119-121.

⁶³ MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, *op.cit.*, p. 206.

⁶⁴ « C'est proprement le deuil qui met le poète au monde. Il délivre l'œuvre du circonstanciel et il la fonde comme telle. L'on a glissé de l'expression à l'inscription. », *Ibid.*, p. 211.

⁶⁵ BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955, p. 194.

Victor Hugo⁶⁶, alors exilé, il est composé dans la mémoire de la première figure élégiaque ici abordée, Andromaque, il convoque Ovide et s'achève sur « la négresse » déportée), adresses et interjections plaintives, thème mélancolique (« Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé... »).

3. Deuil, mélancolie, consolation

La figure tragique d'Andromaque et sa plainte dans la pièce d'Euripide fraient la voie aux motifs élégiaques, et tels qu'ils ont déjà été introduits dans l'étude de Nagy, évoquant le « plaisir élégiaque (*elegiac pleasure*) », exposé dès l'ouverture de la tirade : « Va donc : pour moi, toujours baignée de larmes, je ferai retentir les airs de mes gémissements et de mes sanglots ; car c'est pour les femmes une consolation dans leurs maux, de les avoir toujours à la bouche. » Le « plaisir » tiré de la plainte élégiaque est donc celui de son expression même, qui signifie son partage mondain, et de sa mise en forme, ou de sa mise en œuvre (ce que le terme de « complainte » évoque en français : la plainte – du latin *plangere*, « se frapper la poitrine en signe de douleur et de deuil » – avec et chantée, certaines éditions d'*Andromaque* introduisant d'ailleurs la partie en vers élégiaques par les mots « Elle chante sa complainte »), et que l'heureuse version citée traduit par le mot de « consolation ».

Poème du deuil, l'élégie pose en effet et presque nécessairement la question de la consolation comme de son vis-à-vis, cette relation constituant l'une des thématiques dominantes des études élégiaques contemporaines, en particulier lorsqu'elles abordent les

⁶⁶ Les rapports de Baudelaire à Hugo sont contradictoires (c'est peu de le dire), la contradiction se déplace donc aussi de l'injure à la dédicace.

élégies modernes. Sans revenir en détail sur ces études, on doit néanmoins considérer certains de leurs questionnements, dans la mesure où elles conduisent à discerner certains motifs élégiaques récurrents, et parce que la question des rapports du deuil à la consolation intéresse inévitablement un cinéma dit élégiaque.

L'ouvrage fondateur de Peter M. Sacks sur les élégiaques anglais, de la période élisabéthaine au lendemain de la Première Guerre mondiale, fait de l'élégie (et de ses conventions ou de ses tropes poétiques) la forme ou la « version littéraire », non seulement de pratiques et de rites sociaux funèbres (à la suite de Margaret Alexiou), mais du travail de deuil⁶⁷, introduisant ainsi la perspective psychanalytique au sein des études élégiaques, pour faire de l'élégie le véhicule de ce travail, le langage élégiaque procédant de « l'expérience de la perte et la recherche de consolation⁶⁸ ». L'analyse de Sacks s'établit sur l'essai de Freud *Deuil et mélancolie*, l'élégie suivant ainsi le modèle freudien du travail de deuil, qui doit voir l'endeuillé se détacher de l'objet perdu, par un retrait de la libido d'avec cet objet et son déplacement sur un autre, le poème servant alors le processus de substitution. Dans cette optique, la consolation élégiaque devient donc le produit d'un travail de deuil « sain » ou « réussi » (« successful mourners (...) accept their loss and can retain their identities by what we may call a healthy work of mourning⁶⁹ »), opposé en cela au deuil pathologique, ce « tableau de délire de petitesse⁷⁰ » qu'est, dans les mots de Freud, la mélancolie.

⁶⁷ SACKS, Peter M., *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1985, p. 2.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 1.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁰ FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie* [1917], p. 145-171, *Métapsychologie*, trad. par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1968, p. 150.

Pour mémoire, dans le texte de Freud, la mélancolie est caractérisée par un tableau clinique dont seul le dernier symptôme la distingue du « deuil normal⁷¹ » :

« (...) une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement⁷². »

La mélancolie contient donc en surplus du deuil « une diminution extraordinaire de son sentiment d'estime du moi, un immense appauvrissement du moi. Dans le deuil le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même⁷³. » Alors que dans le travail du deuil accompli, « l'épreuve de réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et édicte l'exigence de retirer toute la libido des liens qui la retiennent à cet objet⁷⁴ », travail au terme duquel le moi « redevient libre et sans inhibitions⁷⁵ », dans la mélancolie, comprise ainsi comme une névrose narcissique, le moi s'identifie à l'image de l'objet perdu. C'est ici que survient le soupçon freudien : les reproches et les injures du mélancolique envers lui-même sont en fait, dit Freud, « des reproches contre un objet d'amour, qui sont renversés de celui-ci sur le moi propre », leurs plaintes « sont des *plaintes portées contre (Ihre Klagen sind Anklagen)*⁷⁶ » – elles sont des accusations.

Dans cette parenté de la plainte et de l'accusation, explicitée par la langue allemande, se découvre un important motif élégiaque, on y reviendra, les termes freudiens permettant

⁷¹ Freud définit le deuil comme « la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc. », *Ibid.*, p. 146.

⁷² *Ibid.*, p. 146-147.

⁷³ *Ibid.*, p. 150.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 154.

d'évoquer en outre le voisinage de la poésie élégiaque et du langage mélancolique tel qu'il est compris par Jahan Ramazani à la suite de l'ouvrage de Sacks. Ce dernier s'achève en effet sur un constat : le XX^{ème} siècle, son histoire et sa culture, son rapport à la mort, ont rendu généralement caduque l'élégie traditionnelle, c'est-à-dire plus précisément son procès d'écriture comme équivalent poétique du travail de deuil, qui dans les élégies contemporaines semble donc largement contrarié, celles-ci paraissant de moins en moins consolatoires⁷⁷.

C'est donc précisément cette tendance de l'élégie moderne qu'étudie Ramazani dans son ouvrage, qui ainsi commence au point où celui de Sacks aboutissait, de Thomas Hardy jusqu'à Seamus Heaney, en passant par les élégiaques américains, considérant donc qu'à la différence des élégies traditionnelles examinées par Sacks, la mélancolie est l'une des caractéristiques fondamentales des élégies modernes, défiant la propension du genre au deuil compensatoire et à la consolation :

« modern elegists tend to enact the work not of normative but of “melancholic” mourning – a term I adapt from Freud to distinguish mourning that is unresolved, violent and ambivalent. They are like the Freudian “melancholic” in their fierce resistance to solace, their intense criticism and self-criticism (...) they attack the dead and themselves, their own work and tradition; and they refuse such orthodox consolations as the rebirth of the dead in nature, in God, or in poetry itself⁷⁸. »

⁷⁷ « Recent attitudes toward death have made it increasingly difficult to write a conventional elegy. (...) death has tended to become obscene, meaningless, impersonal (...) In this situation most elegists have either withdrawn yet further behind masks of irony or have maintained personal accents at the cost of admitting their reduced circumstances – forswearing traditional procedures of mourning, adopting deliberately unidealized settings, making smaller and more credible claims, if any, for the deceased and for themselves. » dans SACKS, Peter M., *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, op.cit., p. 299-300.

⁷⁸ RAMAZANI, Jahan, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994, p. 4.

À l'encontre des conventions élégiaques, l'élégie moderne adopte ce que Ramazani nomme de manière oxymorique une démarche « anti-élégiaque » : « the modern elegy more radically violates previous generic norms than did earlier phases of elegy: it becomes anti-consolatory and anti-encomiastic, anti-Romantic and anti-Victorian, anti-conventional and sometimes even anti-literary⁷⁹. » Cette tendance « anti-élégiaque » des élégies modernes signale donc leur résistance aux conventions (pour ne pas dire aux consolations) élégiaques traditionnelles, mais ne marque pas néanmoins pour Ramazani la fin du genre de l'élégie : il s'agit plus sûrement de faire du « tour mélancolique » de l'élégie moderne un signe de transformation ou de variation du genre, plutôt que l'emblème de sa destruction, d'autant que ces motifs mélancoliques se retrouvent au sein de nombreuses élégies traditionnelles. De même et dans cette perspective, Ramazani relativise l'opposition freudienne du deuil et de la mélancolie, pour faire de la mélancolie un « mode du deuil », mode « violent et récalcitrant⁸⁰ », mais qui n'interdit pas la persistance d'une forme, si ce n'est de consolation, du moins de résolution, aussi approximative soit-elle.

Cette approximation peut être rapprochée des termes par lesquels Ricœur, dans son ouvrage *Soi-même comme un autre*, vient tempérer la critique moderne de la consolation : « il ne faut pas crier trop vite à la tromperie de soi, écrit-il ainsi. En tant que contre-désolation, la

⁷⁹ *Ibid.*, p. 2.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 10 et 31. Il est donc plus juste pour Ramazani de dire que la tendance anti-élégiaque des élégies modernes « s'accélère » au XXe siècle : « elegy changes at an accelerated pace, challenges traditional norms, shatters old decorums, and combines with other forms », *Ibid.*, p. 24. L'apparente sévérité du texte freudien à l'égard de la mélancolie doit en réalité être relativisée, avec Freud lui-même, pour qui la mélancolie est malgré tout une voie d'accès à la connaissance de soi (Hamlet constitue dans le texte la figure mélancolique exemplaire) : « et la seule question que nous nous posions, c'est de savoir pourquoi l'on doit commencer par tomber malade pour avoir accès à une telle vérité. » dans FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, *op.cit.*, p. 151. Par ailleurs, Freud a plus tard « desserré », si l'on peut dire, cette distinction catégorique, et pour faire droit à « l'énigme » du deuil, pour reprendre le terme d'Alessia Ricciardi. Cf. RICCIARDI, Alessia, *The Ends of Mourning. Psychoanalysis, Literature, Film*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Cultural Memory in the Present », 2003, p. 32-33.

consolation peut être une manière lucide – lucide comme la *catharsis* d’Aristote – de mener le deuil de soi-même⁸¹. » C’est en effet probablement dans cette « lucidité » seule, lucidité critique donc, que peut à la rigueur se concevoir la survivance d’une certaine qualité consolatoire des élégies modernes (il est vrai du reste que la consolation « n’annule » pas le deuil : « Seuls les endeuillés seront consolés » signifie déjà que le deuil est premier, et dure). À cet égard, le rapport engagé par Freud entre le deuil et la mélancolie peut également se comprendre, et parce que Freud établit dans ce rapport une économie, ou une efficace, du travail du deuil, en termes de poids de la souffrance : supporter ce poids, vivre *avec* (ce que sous-tend le préfixe du mot « consolation ») ou, selon le terme employé par Freud dans les *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, dans « l’effondrement⁸² » mélancolique, être écrasé, et proprement *désolé*.

Enfin, cette association de la modernité à la mélancolie est encore relativisée par Clifton Spargo⁸³, les figures littéraires du deuil inconsolable, d’Antigone à Hamlet et la disposition mélancolique, voire « anti-élégiaque » des élégies, de Milton à Plath, étant par ailleurs examinées à travers le spectre de l’éthique lévinassienne, Spargo basculant ainsi la

⁸¹ RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre* [1990], Paris, Points Seuil, coll. « Essais », 1996, p. 192.

⁸² « À cette attitude conventionnelle que la civilisation nous impose à l’égard de la mort, fait pendant l’état de consternation, d’effondrement complet dans lequel nous plonge la mort d’une personne proche (...) Il nous semble qu’avec elle nous enterrons nos espérances, nos ambitions, nos joies, nous refusons toute consolation et déclarons qu’il s’agit d’une mort irremplaçable. » dans FREUD, Sigmund, *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort* [1915], p. 235-267, *Essais de psychanalyse*, trad. par S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 1973, p. 255. C’est à partir de ce même terme, celui d’effondrement (et en référence également à *La crainte de l’effondrement* de Winnicott), que Pierre Fédida dans *L’absence* signale « la violence verticale de la mort dans la vie », FÉDIDA, Pierre, *L’absence*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1978, p. 152. La « verticalité » de l’expérience du deuil est en particulier discutée aux pages 151-159. Il semble parfois que l’« élégiaque » intervienne dans les films de manière analogue, on le verra, comme violence verticale, irruption et interruption du mouvement du film.

⁸³ « Anti-elegy designates not so much a new form of poetry or a break with the tradition of elegy as a tendency within elegiac poetry to resist consolation by setting a contemporary mourner against past cultural and poetical conventions – a tendency that becomes fully pronounced by the middle of the twentieth century », SPARGO, R. Clifton, « The contemporary anti-elegy », p. 413-429, dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of The Elegy*, *op.cit.*, p. 415.

perspective psychologique sur l'élégie des deux auteurs précédents, pour faire de la mélancolie élégiaque un positionnement éthique, signe de la responsabilité première et infinie à l'égard de l'Autre :

« Might not the mourner's wishful revisioning of the past, through which she unrealistically sustains relationship, also signify profoundly as an ethical openness to the other? Or more specifically, to put this idea in mourning's own terms, how does a vulnerability to the other, an imaginative proximity to her suffering and death, also define what it means to be ethical⁸⁴? »

La résistance mélancolique signale alors en outre et dans le même sens la résistance aux conventions mémorielles et aux pratiques culturelles dominantes du deuil⁸⁵, la tendance anti-élégiaque des élégies modernes s'élevant contre les pratiques commémoratives institutionnelles et consacrées⁸⁶.

Sans revenir en détail sur les importants débats des rapports de la modernité artistique à la tradition qui interrogent ici l'expression élégiaque, on saisit la nécessité de les évoquer dans un travail qui cherche à caractériser la part élégiaque d'un cinéma dont l'ancrage (post)moderne n'est pas douteux. De fait, les études abordées maintiennent la persistance d'une expression élégiaque dans l'histoire, certes comprise en son évolution dynamique, faite de variations, d'écarts, voire, en son orientation « anti-élégiaque », de ruptures, mais c'est bien

⁸⁴ SPARGO, R. Clifton, *The Ethics of Mourning: Grief and Responsibility in Elegiac Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2004, p. 9.

⁸⁵ « By focusing especially on a resistant strain of mourning, in which there is opposition to psychological resolution and to the status quo of cultural memory, I wish to suggest that it is precisely because our cultural modes of memory so often neglect the other whom they would remember that unresolved mourning becomes a dissenting act, a sign of an irremissible ethical meaning. », *Ibid.*, p. 6.

⁸⁶ SPARGO, R. Clifton, « The contemporary anti-elegy », dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of The Elegy*, *op.cit.*, p. 417.

la catégorie même d'« élégiaque » qui, à partir du XXe siècle, pourrait être mise en cause, voire révoquée.

Ainsi, et toujours dans les *Actuelles sur la guerre et sur la mort*, Freud signale que la guerre, parce qu'elle « ne tient compte d'aucune des limitations auxquelles on s'astreint en temps de paix et qui forment ce qu'on appelle le droit des gens », parce qu'elle « renverse tout ce qu'elle trouve sur son chemin, et cela dans une rage aveugle, comme si après elle il ne devait plus y avoir d'avenir ni de paix entre les hommes », qu'elle « fait éclater tous les liens de communauté (...) et menace de laisser après elle des rancunes qui rendront impossible pendant de longues années la reconstitution de ces liens⁸⁷ », cette guerre, donc, fait que l'homme « se sent tout à coup étranger dans le monde qui l'entoure⁸⁸ ». Or, cette étrangeté au monde tient pour grande part dans le « trouble⁸⁹ » que la guerre a jeté sur les rapports traditionnels, pour ne pas dire familiers, des hommes à la mort, rapports tout à la fois psychologiques et sociaux : l'« attitude conventionnelle à l'égard de la mort est incompatible avec la guerre. Il n'est plus possible de nier la mort ; on est obligé d'y croire. Les hommes meurent réellement, non plus un à un, mais par masse, par dizaines de mille le même jour⁹⁰. » En d'autres termes, la massification et l'anonymat de la mort à une échelle encore inouïe durant la Première guerre mondiale font obstacle à la poursuite des conventions et des rituels du deuil tels que les sociétés les pratiquaient, la transmission des héritages et traditions paraissant de surcroît ruinée par l'impuissance même à raconter, au sens relevé par Walter Benjamin dans l'essai « Expérience et pauvreté » :

⁸⁷ FREUD, Sigmund, *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, *op.cit.*, p. 240.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 253.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 256.

« le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. (...) N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable⁹¹. »

Ainsi la Première Guerre mondiale ébranle-t-elle non seulement les traditions collectives du deuil, mais encore, tel qu'à partir de Benjamin on peut le dériver, son expression et donc, sa possibilité même, étrangeté au monde dont on peut dire qu'elle paraît tout à la fois manifestée et redoublée dans l'aphasie provoquée par la démesure de l'événement (dans son essai « Le conteur », qui reprend pour partie les termes d'« Expérience et pauvreté », Benjamin relie explicitement le déclin de l'art de raconter à la transformation du rapport des hommes à la mort : « la mort a pris un autre visage. Il apparaît que cette modification se confond avec celle qui a rendu l'expérience moins communicable, à mesure que déclinait l'art du récit⁹² », écrit-il ainsi, l'éclipse du conteur manifestant donc celle des traditions, dont celles du deuil).

Or, cet ébranlement paraît bien devenir effondrement avec et par la Seconde Guerre mondiale qui, dans le crime génocidaire, abolit le deuil dans la disparition et l'étrangeté dans la désolation⁹³. Dans son dernier texte, Pierre Fédida écrit ainsi que « [d]u côté de la perte et du deuil, on a encore la possibilité de concevoir un objet. Du côté de la disparition, on est dans l'inconnu du devenir de soi et de l'objet », pour conclure : « on ne peut pas faire le deuil d'un

⁹¹ BENJAMIN, Walter, « Expérience et pauvreté » [1933], *Œuvres II*, trad. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010, p. 365.

⁹² BENJAMIN, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936], *Œuvres III*, trad. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011, p. 129.

⁹³ C'est le sens du discours de Goebbels de 1942 « On ne prononcera pas le *kaddish* » analysé par ARENDT, Hannah, *Auschwitz et Jérusalem* [1991], trad. Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Pocket, coll. « Agora », 1993, p. 39-43. Il s'agit là aussi de la destruction des traditions et des rituels du deuil abolis dans le crime de la disparition : « C'est-à-dire, on vous assassinerait sans reste et sans mémoire. » explicite DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2003, p. 34.

disparu⁹⁴. » À quoi l'on peut ajouter que l'étrangeté se mue quant à elle en désolation, au sens arendtien du terme cette fois, qui caractérise en régime totalitaire l'« expérience d'absolue non-appartenance au monde⁹⁵ », expérience « radicale⁹⁶ » en ce qu'elle fait de l'homme plus qu'un étranger dans le monde, mais qu'elle le prive du monde lui-même⁹⁷, en ayant fait un désert : « on dirait qu'un moyen a été découvert de mettre le désert lui-même en mouvement, de déchaîner une tempête de sable qui pourrait couvrir de part en part la terre habitée⁹⁸. » Non seulement il n'est pas de consolation concevable à la mesure de cette dévastation⁹⁹, il n'en n'est pas non plus de souhaitable.

À cet égard, les élégies modernes et contemporaines, *a minima* reconnaissent, mais plus certainement affirment et revendiquent, suivant aussi en cela le trajet de la modernité historique et artistique, la caducité de grands modèles, cadres et récits consolatoires : la conjuration (justification ou circonscription) de la souffrance et de la perte par sa reprise collective, voire unanimiste, dans les rituels de lamentation des pleureuses, dans les cérémonies commémoratives d'une cité, par son intégration, en forme d'explication, de

⁹⁴ Fédida ajoute plus loin : « Peut-être la mélancolie est-elle différente du deuil par ce qu'elle comporte d'expérience de la disparition. » dans FÉDIDA, Pierre, *et al.*, *Humain / déshumain. Pierre Fédida, la parole de l'œuvre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « petite bibliothèque de psychanalyse », 2007, p. 14-15.

⁹⁵ ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme. Le système totalitaire* [1951], trad. par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1995, p. 226.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ Les traducteurs précisent ainsi que « la désolation est la solitude de l'homme que le système totalitaire déracine, privé de sol. », *Ibid.*, p. 225.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 311.

⁹⁹ Primo Levi écrit ainsi que « la mort à Auschwitz était vulgaire, bureaucratique et quotidienne. Elle n'était pas commentée, n'était pas "consolée par des pleurs". » LEVI, Primo, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* [1986], trad. par André Maugé, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2003, p. 145.

réconciliation, voire de rachat, dans le mythe¹⁰⁰, la nature, la religion ou l'histoire, apparaît comme une illusion, ou bien est dénoncée comme une tromperie¹⁰¹.

Ce recul des conventions élégiaques, pour ne pas dire cette rupture d'avec les consolations traditionnelles dans le langage élégiaque, accompagne donc non seulement une écriture dite moderne¹⁰² (fragmentation, dispersion, inscription de la perte et de l'absence au sein de l'écriture plus qu'expression, pour rappeler les termes employés par Maulpoix), mais encore ce que l'on a aussi résumé par le glissement de l'élégie à « l'élégiaque ». Dans cette optique, l'expression élégiaque ne disparaît pas avec l'obsolescence des consolations traditionnelles, seulement elle n'en est plus le socle ni le dépôt.

¹⁰⁰ Roland Béhar écrit à ce sujet : « Grâce à la mythologie antique, il devient en effet possible de faire pleurer, autour du défunt, non plus seulement quelques pleureuses, non plus une ville ou un pays, mais le cosmos tout entier représenté par les éléments de la nature que sont les nymphes et, surtout, le fleuve. » dans BÉHAR, Roland, « Le fleuve en deuil : fortune d'un motif de l'élégie funéraire espagnole de la Renaissance », *e-Spania* [En ligne], numéro 17, février 2014, p. 5. URL : <http://e-spania.revues.org/23019>. Comme le signale Béhar, le motif du fleuve en deuil a été étudié par Aby Warburg comme formule du pathos, qui en fait le symbole de l'Occident mélancolique : « Parfois, il me semble que j'essaie, comme psycho-historien, de déceler la schizophrénie de l'Occident à partir de ses images, dans un réflexe autobiographique : la nymphe extatique (maniaque) d'une part, et le dieu-fleuve en deuil (dépressif) de l'autre, comme les deux pôles entre lesquels l'homme sensible, donnant fidèlement forme à ses impressions, cherche son propre style dans l'acte créateur. Le vieux jeu de contrastes : *vita activa* et *vita contemplativa*. » dans WARBURG, Aby, *Miroirs de failles à Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-29*, trad. par Sacha Zilberfarb, Paris, Les Presses du Réel, coll. « l'écarquillé », 2011, p. 108-109. On reviendra sur ces thèmes warburgiens dans la seconde partie.

¹⁰¹ Dans *La pesanteur et la grâce*, Simone Weil réfute en un sens approchant les dynamiques consolatoires, la plainte devant rester sans réponse pour que la souffrance devienne inacceptable au monde : « Cri de la souffrance : pourquoi ? (...) Expliquer la souffrance, c'est la consoler ; il ne faut donc pas qu'elle soit expliquée. » (p.186). On lit dans un fragment précédent : « La misère humaine serait intolérable si elle n'était diluée dans le temps. Empêcher qu'elle se dilue *pour* qu'elle soit intolérable. "Et quand ils furent rassasiés de larmes" (*Illiade*) – encore un moyen de rendre la pire souffrance tolérable. » (p. 59), dans WEIL, Simone, *La pesanteur et la grâce* [1948], Paris, Plon, coll. « Agora », 1988.

¹⁰² La tradition anglo-saxonne étudiée par Ramazani et Spargo n'est évidemment pas seule concernée par cette tendance anti-élégiaque. Ainsi, le recueil *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud, publié en 1986, est interrogé dans le même sens par Michèle Monte dans l'étude qu'elle lui consacre : « Le refus réitéré de la consolation, la présence en creux de la femme morte, les multiples façons de se heurter à l'irreprésentable de la mort tout en en faisant le moteur de l'écriture y dessinent un rapport complexe à la tradition élégiaque (...) Ces poèmes de deuil semblent à première vue s'affirmer comme des anti-élégies tant ils tiennent à distance l'émotion. (...) *Quelque chose noir* se constitue en effet à partir d'un double refus : celui de la posture habituelle de l'endeuillé identifié à sa douleur, mais aussi celui de l'écrivain refusant de céder à des illusions rhétoriques ou à des lieux communs du discours de deuil. » dans MONTE Michèle, « *Quelque chose noir* : de la critique de l'élégie à la réinvention du rythme », *Babel* [En ligne], numéro 12, 2005, URL : <http://babel.revues.org/1093>

Mais d'autre part, et puisque l'on a dit que c'est le deuil même qui dans ces événements s'était trouvé aboli, c'est bien la définition de l'élégie comme poème du deuil qui dans leur ombre désormais pose question. Ramazani et Spargo, en faisant passer l'élégie du côté de la plainte mélancolique plutôt que du travail de deuil, ont apporté une première réponse : si demeure une actualité de l'élégie, elle se situe dans l'expression de la plainte, comprise en sa proximité d'avec la mélancolie (et par elle, dans son refus, ou son impossibilité, de l'économie du deuil, retenant de l'élégiaque et du mélancolique le versant inconsolable). C'est dans un sens analogue que sera donc compris le terme d'« élégiaque » au cinéma, relativement distingué du travail de deuil freudien, le terme de « deuil » tel qu'il est ici employé désignant donc l'affliction due à la perte plus que son interprétation freudienne, et resserré vers l'expression de la plainte. Ce que l'on cherche pareillement à retracer, et c'est l'une des interrogations centrales de cette thèse, c'est là aussi, et dans le même sens, si ce n'est d'une autre manière que dans la littérature élégiaque, un éloignement de ce cinéma lui-même, d'une part de ces consolations et commémorations traditionnelles, que sont au cinéma les *mises en scène* de la lamentation, c'est-à-dire littéralement de la scénographie (du spectacle) des rituels de lamentation, pour accéder à « l'élégiaque », dont on signale d'ores et déjà qu'il apparaît justement à son tour, et si l'on peut dire, excité, par cette écriture dite moderne (fragmentée, dispersée, ou essayiste, tel qu'elle peut être qualifiée pour un certain nombre de films).

On peut alors préciser le choix du terme, puisqu'il est ici question d'un cinéma élégiaque et non mélancolique. D'une part, la mélancolie, c'est sa première définition, est une « humeur », un « tempérament », ou bien encore, pour la psychanalyse, et puisque la pensée de Freud a informé cette question, une névrose ; et si la plainte mélancolique du patient ne fait pas l'élégie, c'est parce que lui fait défaut, pour demeurer dans le vocable freudien, sa

sublimation dans l'œuvre. Pour le dire autrement, la mélancolie peut devenir élégiaque, dans les termes déjà employés, lorsqu'elle est mise en œuvre, ou mise en forme : l'élégie, peut-on dire alors, est l'expression poétique de la mélancolie. En ce sens, la mélancolie pourrait à l'égard de l'œuvre être envisagée comme une sorte de terrain, de milieu, ou d'étendue.

Néanmoins, et si l'on demeure dans la perspective psychanalytique, et bien que la mélancolie puisse être envisagée comme la réplique éthique au travail de deuil freudien, comme le font Ramazani et Spargo en particulier, la mélancolie n'est pas non plus sans « risque » (éthique), pour ainsi dire, puisqu'elle correspond, dans cette perspective, à une incorporation pathologique de la perte : le « cannibale mélancolique » est alors celui qui s'approprie l'objet et par là nie son altérité¹⁰³. Abandonner le terme de « deuil » pour y substituer celui de « mélancolie » n'est donc pas sans poser problème à son tour, mais l'on comprend que c'est en réalité le confinement au cadre psychanalytique qui risque ici de restreindre la compréhension de l'un comme de l'autre : deuil et mélancolie ont trouvé bien d'autres manifestations que symptomatiques (on revient en suivant sur la conception benjaminienne de la mélancolie), et à cet égard l'élégie et l'expression élégiaque débordent de ce cadre et peuvent accommoder des termes, logiques et affects apparemment contradictoires. Par ailleurs, et bien que Freud ait mis de l'avant la plainte comme motif central de la mélancolie, il reste qu'elle ne lui fut pas d'abord associée, mais plutôt considérée en son

¹⁰³ C'est à ce titre également que la mélancolie alors comprise comme affect non seulement morbide mais pour ainsi dire réactionnaire peut être remise en cause par un certain nombre de penseurs contemporains. À ce sujet, cf. en particulier ZIZEK, Slavoj, « Melancholy and the Act », *Critical Inquiry*, vol. 26, numéro 4, été 2000, p. 657-681. Enzo Traverso a tâché de délier la mélancolie de cette compréhension strictement négative en retraçant une tradition de « mélancolie de gauche », une mélancolie critique donc, dans son ouvrage éponyme, allant de Benjamin au cinéma de Chris Marker notamment. Cf. TRAVERSO, Enzo, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2016.

versant méditatif, le « premier trait du mélancolique, c'est la méditation profonde¹⁰⁴ », rappelle ainsi Benjamin dans *Origine du drame baroque allemand*, qui dans la contemplation s'abîme dans l'« *acedia* », cette « paresse du cœur¹⁰⁵ », qui penche moins du côté de la plainte ou de la protestation que d'une tristesse a priori sans cause. Il s'agit donc par l'emploi du terme « élégiaque » de faire droit à ce motif de la plainte, sur lequel on revient en suivant, et qu'il continue d'évoquer autant que son fond endeuillé.

Enfin, et l'on revient par-là aux conceptions de Benjamin, le choix du terme tend également à marquer une relative variation vis-à-vis du paradigme allégorique qui informe largement la question de la mélancolie dans la modernité artistique, en particulier depuis l'essai influent de Craig Owens sur « l'impulsion allégorique » dans l'art postmoderne, dont on sait qu'il prend lui-même appui sur les réflexions de Benjamin, précisément, dans l'ouvrage *Origine du drame baroque allemand*. Owens, alors, associait à cette impulsion un art d'« appropriation » plus que d'invention¹⁰⁶, où l'artiste donne à l'image préexistante une nouvelle interprétation, un nouveau sens, tâchant de la dégager de l'autorité de la tradition, et ceci, en reprenant la perspective benjaminienne sur l'allégorie, afin de « sauver de l'oubli historique ce qui est menacé de disparition (*rescue from historical oblivion that which threatens to disappear*)¹⁰⁷. » Il soulignait à cet égard « le potentiel allégorique de la photographie », y retrouvant le même « désir de fixer le transitoire, l'éphémère, dans une image stable et stabilisante¹⁰⁸ », mais aussi fragmentée.

¹⁰⁴ BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand* [1925], trad. par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 2000, p. 192.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰⁶ OWENS, Craig, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », *October*, vol. 12, automne 1980, p. 67-86, ici p. 69.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 71.

C'est donc dans le même sens et toujours en concordance avec Benjamin que le critique relevait l'aspect dispersé, fragmentaire et ruiné de cette imagerie¹⁰⁹, que confère aux choses, dans les mots de Benjamin, le regard mélancolique :

« Si l'objet devient allégorique sous le regard de la mélancolie, celle-ci lui enlève la vie, il demeure comme un objet mort, mais assuré dans l'éternité, et c'est ainsi qu'il se présente à l'allégoriste, livré à son bon plaisir. Voici ce que cela signifie : il sera désormais tout à fait hors d'état d'émettre une signification, un sens ; il n'a d'autre signification que celle que lui donne l'allégoriste. Celui-ci la dépose en lui, dans un geste de condescendance : voilà sa réalité, non pas psychologique, mais ontologique. Dans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose, il parle ainsi d'autre chose, et elle devient pour lui la clé du domaine du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage¹¹⁰. »

Au sentiment mélancolique Benjamin faisait donc correspondre la figure allégorique¹¹¹, le cadavre en étant l'emblème dans le cas de la mélancolie baroque, la remémoration dans celui de la mélancolie moderne de Baudelaire. Il n'est à cet égard pas douteux que l'impulsion allégorique et son regard mélancolique soient encore à l'œuvre dans le cinéma élégiaque, et l'on reviendra plus longuement là aussi sur la teneur mélancolique de la photographie dans la dernière partie. La contiguïté des termes doit donc être gardée en mémoire, et tous deux placés sous le patronage, si l'on peut dire, d'un troisième, celui de tristesse, auquel du reste Benjamin

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 70. « Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses. D'où le culte baroque de la ruine. », écrit ainsi Benjamin, dans BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, *op.cit.*, p. 243.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 251.

¹¹¹ Qu'il oppose donc au symbole dans le romantisme : « Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempêtif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort. » *Ibid.*, p. 227.

indexait en fin de compte la mélancolie¹¹². Néanmoins, et d'une part, le fait demeure que l'allégorie est une figure, et l'on verra que le cinéma élégiaque s'éloigne de l'usage allégorique des corps dans les scènes de lamentation, d'autre part, et puisque le montage de photographies et d'archives est central dans le cinéma élégiaque, qu'il s'en éloigne précisément en substituant à ces figures du deuil le constat du document – en quoi ces films répondent à une seconde impulsion, celle qu'à la suite d'Owens a donc distingué Hal Foster comme une « impulsion d'archive »¹¹³.

Ce qui la différencie alors de l'impulsion allégorique est, dit Foster, sa volonté de « connecter », de « relier » (« a will to relate », le verbe en anglais suggérant une dimension affective) : « to probe a misplaced past, to collate its different signs (...), to ascertain what might remain for the present¹¹⁴. » Pour ces artistes en effet, le fragmentaire est un donné (« a given state of affairs ») : « a subversive allegorical fragmentation can no longer be confidently posed against an authoritative symbolic totality¹¹⁵ », la charge critique de la fragmentation allégorique s'étant dissipée en même temps que s'est dispersé l'ordre symbolique, qui « n'opère plus par le biais de totalités¹¹⁶ ». Cette volonté de connecter pour Foster recouvre potentiellement une dimension utopique, en rouvrant des possibilités inexplorées du passé, comme elle trahit peut-être « un soupçon de paranoïa » (« for what is paranoia if not a practice

¹¹² La tristesse, écrit-il ainsi, « est la mère des allégories et leur contenu. » *Ibid.*, p. 316.

¹¹³ FOSTER, Hal, « An Archival Impulse », *October*, vol. 110, automne 2004, p. 3-22. Le texte examine cette impulsion dans les œuvres contemporaines des années 1990 et le début des années 2000, néanmoins Foster rappelle qu'elle était à l'œuvre dès l'avant et surtout l'après-guerre, où l'expression par « images appropriées » était « commune ». *Ibid.*, p. 3. On peut déjà noter que dans la version légèrement modifiée de l'essai publiée dans le recueil *Bad New Days*, Foster cite comme exemple de ces premières formes de l'impulsion d'archive « les films essayistes de Chris Marker et d'autres », dans FOSTER, Hal, *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*, Londres et New York, Verso, 2015, p. 32.

¹¹⁴ FOSTER, Hal, « An Archival Impulse », *op.cit.*, p. 21.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Idem.*

of forced connections¹¹⁷ » ?) dans un monde « dénué de sens » : « Might archival art emerge out of a similar sense of a failure in cultural memory, of a default in productive traditions ? For why else connect so feverishly if things did not appear so frightfully disconnected in the first place¹¹⁸ ? » On recroisera par la bande cette dimension chez Marker et Godard, le « soupçon de paranoïa » en ce cas se doublant en effet d'un regard mélancolique. L'impulsion d'archive telle que Foster l'a théorisée permet quoi qu'il en soit de mettre en exergue la place centrale occupée par le document d'archive dans les films, dont on cherchera à retracer le parcours qui dans les œuvres le mène du régime de la preuve à celui de la plainte (élégiaque), pour revenir au thème qui nous occupe ici.

4. La plainte

Quoi qu'il en soit donc de cette sorte de dialectique du deuil, de la mélancolie et de la consolation dans l'élégie, et dans la mesure où l'on s'accorde pour reconnaître que l'expression élégiaque est variée, fluctuante, évidemment liée aux contextes (historiques, politiques, culturels) dans lesquels elle s'inscrit, enfin que le désaveu des consolations traditionnelles est manifeste au sein des élégies modernes, si demeure une difficulté à nettement distinguer une rupture au sein du genre élégiaque, c'est bien, comme le remarque Spargo, par ce qui se tient au cœur du dire élégiaque, et qui n'est autre que la plainte :

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 21-22. Il poursuit ainsi : « Perhaps the paranoid dimension of archival art is the other side of its utopian ambition – its desire to turn belatedness into becomingness, to recoup failed visions in art, literature, philosophy, and life into possible scenarios of alternative kinds of social relations, to transform the no-place of an archive into the new place of a utopia. » *Ibid.*, p. 22.

« There is a risk, however, that in characterizing anti-elegy as peculiar to the modern moment, we might underestimate the degree to which anti-elegiac protest is inherent in the tradition of elegy almost from its inception, and also the extent to which modern currents of anti-elegy are indebted to an internal dialectic of elegy with a pointedly ethical trajectory. Indeed, we might argue that elegies are modern to the degree that they are anti-elegiac, rather than vice versa¹¹⁹. »

Ce qui apparaît en effet dans l'histoire de l'élégie, c'est la persistance de certaines grandes tendances de la plainte élégiaque, que l'on peut dire transhistoriques, dans la mesure où elles sont relevées par la majorité des auteurs, quel que soit leur objet d'étude. Ces motifs récurrents sont donc les suivants : le questionnement, l'accusation et une interrogation de la capacité langagière – ces principaux éléments de la plainte élégiaque étant imbriqués les uns dans les autres plus que distincts, constituant le fond même de son expression, ce qui la met en mouvement et lui confère son intensité.

Le questionnement et l'accusation, comme fondements de la plainte, peuvent être abordés conjointement. Dans son étude portant sur la lamentation dans l'Ancien Testament, Edward L. Greenstein souligne les liens de la lamentation avec la protestation, l'interjection récurrente « 'eikh », signifiant « hélas ! » et la question « eikha » (qui donne son titre au livre des Lamentations, dont la traduction littérale que donne l'auteur en anglais est « How could it be that...¹²⁰? »), introduisant le questionnement et la plainte accusatoires à l'adresse de Dieu lui-même. Pour Sacks, le « questionnement élégiaque (*elegiac questioning*) », en forme de protestation, permet d'abord à l'endeuillé de déplacer l'attention qu'il porte à lui-même ou à

¹¹⁹ SPARGO, R. Clifton, *The Ethics of Mourning: Grief and Responsibility in Elegiac Literature*, op.cit., p. 131.

¹²⁰ GREENSTEIN, Edward L., « Lamentation and Lament in the Hebrew Bible » dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, op.cit., p. 68.

l'objet du deuil vers le monde, les questions transférant la colère et la culpabilité ressenties vers le monde extérieur (en opposition au mélancolique), en demandant aux hommes, aux muses ou à Dieu, « où étiez-vous ? », question qui en implique d'autres : « où étais-je ? », « où est le mort ? », « pourquoi n'existez-vous pas ? », voire « pourquoi mourrons-nous¹²¹ ? » Néanmoins, il est évident que ces interrogations, de par leur objet même, de par ce qu'elles questionnent, existent en dehors d'une interprétation psychanalytique. Pour Ramazani et Spargo, ce questionnement accusatoire n'est autre que la forme du langage mélancolique, Spargo, dans le Manuel d'Oxford, associant directement la tendance « anti-élégiaque » (anti-consolatoire) des élégies contemporaines à ce qu'il nomme une « politique de dissidence (*politics of dissent*)¹²² » vis-à-vis des normes sociales et culturelles, la plainte élégiaque retrouvant les préoccupations éthiques citées précédemment.

À cet égard, l'un des traits caractéristiques de ce questionnement accusatoire est sa répétition. La répétition au sein de la plainte élégiaque a, comprise dans sa proximité au rituel, un versant expiatoire : un rythme est créé, qui contrôle ou, plus exactement, met en forme l'expression de la lamentation, jusqu'à tant que le deuil soit conjuré (la définition première de l'élégie comme *chant* funèbre inscrit ce dessein de la forme : le chant comme parole rythmée indique que la perte et le deuil, chantés, deviennent à leurs tours rythmés, voire rythmiques). Par ailleurs, la répétition est aussi, dans une lecture freudienne, le signe du traumatisme et de sa réponse, l'endeuillé cherchant en quelque sorte, en réitérant le fait de la mort, à adoucir le choc au fondement du traumatisme, à s'y confronter jusqu'à sa pleine reconnaissance (la répétition pathologique, ou obsessionnelle, correspondrait alors au symptôme mélancolique).

¹²¹ SACKS, Peter M., *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, *op.cit.*, p. 22.

¹²² SPARGO, R. Clifton, « The Contemporary Anti-Elegy » dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, *op.cit.*, p. 417.

Elle souligne enfin l'étendue de la colère et de la contestation, et permet de reposer les questions autant que de les renouveler. On peut alors l'interpréter, dans une lecture ricoeurienne (elle-même issue de Kierkegaard), comme d'une reprise « à nouveau », « d'un rappel, d'une réplique, d'une riposte, voire d'une révocation des héritages¹²³ », ce dernier caractère soulignant la puissance critique de la répétition.

Enfin, l'interrogation par le poète élégiaque de la capacité du langage, de l'efficacité de ses mots, voire de sa légitimité à composer le poème, au regard de l'événement ou de la perte qu'il lamente, est probablement l'un des topos élégiaques les plus courants¹²⁴, au point que la plainte élégiaque en arrive à lamenter l'élégie elle-même. La médiation langagière est constamment remise en question, ou dénoncée, comme forme de récupération esthétique du mort, de la perte ou du malheur, au profit du poète (un questionnement qui rejoint là encore la tension entre mélancolie et consolation, en particulier dans l'élégie moderne). Il semblerait insuffisant de reverser cette conduite à la seule réflexivité du genre (au demeurant manifeste dans l'histoire), et l'on doit également considérer que cette réflexivité matérialise une pensée sur la violence de l'art ; ainsi le plaisir esthétique est-il désavoué, la création artistique, autant que sa contemplation, assimilés à un détachement coupable, c'est-à-dire, au sens éthique du terme, et poursuivant la réflexion de Spargo, à l'irresponsabilité. C'est là peut-être le paradoxe fondamental du langage élégiaque, pour ne pas dire son aporie, que trouvant dans la perte sa

¹²³ Ricœur conclut de cette caractérisation que « [l]a puissance créatrice de la répétition tient tout entière dans ce pouvoir de rouvrir le passé sur l'avenir. » dans RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2000, p. 495.

¹²⁴ Karen Weisman écrit ainsi : « More than any other literary kind, elegy pushes against the limits of our expressive resources precisely at the very moment in which we confront our mortality, which is as much to say that it throws into relief the inefficacy of language precisely when we need it most. It follows naturally that the limits of poetic utterance have surfaced as recurrent motifs in elegy throughout its history, certainly well before the various manifestations of twentieth-century rhetorical theory conceptualized the sorry fate of the signifier. » dans WEISMAN, Karen, « Introduction », dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, *op.cit.*, p. 1.

condition, sa possibilité, voire même son exigence de création, il paraisse la trahir par sa traduction dans l'œuvre, ou encore que la plainte puisse conjoindre le « plaisir » de son expression¹²⁵ – contradiction que Ricœur et Deleuze ont tous deux relevés, dans des termes relativement proches, et qu'ils permettent d'éclairer.

Ce paradoxe se noue donc bien dans l'expression élégiaque elle-même, et là encore suivant en cela son évolution historique : dans un premier temps, le dire élégiaque, c'est-à-dire l'expression de la plainte et de la lamentation, comprise dans sa proximité, voire dans son empiètement, d'avec la mélancolie, peut être considéré, et cela dès ses origines, comme la réfutation de cadres (politiques, religieux, philosophiques, artistiques) systématiques, tel que le remarque Ricœur dans son petit ouvrage sur le mal, et dans lequel la plainte est à plusieurs reprises évoquée :

« Pour nous qui lisons Hegel après les catastrophes et les souffrances sans nom du siècle, la dissociation opérée par la philosophie de l'histoire entre consolation et réconciliation est devenue une grande source de perplexité : plus le système prospère, plus les victimes sont marginalisées. La réussite du système fait son échec. La souffrance, par la voix de la lamentation, est ce qui s'exclut du système¹²⁶. »

C'est aussi le questionnement qui pour Ricœur caractérise la plainte, « non pas seulement, *pourquoi ?* mais, *pourquoi moi ?* (...) la lamentation se fait plainte quand elle demande des

¹²⁵ Daniel Madalénat écrit ainsi que « l'élégiaque prend avec la réalité [la] distance du chant », cité dans MONTE, Michèle, « Variable élégie », *Babel* [En ligne], numéro 12, 2005, URL : <http://babel.revues.org/999>

Le terme de « plaisir » semble mal convenir néanmoins. On peut peut-être songer, et pour exprimer cette contradiction, au mot employé par Pasolini, issu du dialecte frioulan, « abgioia », joie et souffrance mêlées : « joy en provençal avait un sens particulier, d'extase, d'euphorie, d'ivresse poétique. », dit Pasolini. Cf. à ce sujet DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Paris, Minuit, 2012, p. 186-195.

¹²⁶ RICOEUR, Paul, *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie* [1985], Genève, Labor et Fides, 2010, p. 49-50.

comptes¹²⁷ », quand elle devient « procès », ce dont témoigne le livre de Job, le « juste souffrant », qui porte la plainte « au rang de contestation¹²⁸ ». La plainte, alors, *défait* toute explication totalisante et logique de l'origine du mal (comme la spéculation sur le temps dans *Temps et récit*, la pensée sur le mal est pour Ricœur aporétique) : ni le mythe de la rétribution, ni la théodicée, ni la dialectique hégélienne, ne peuvent répondre à la plainte qui s'élève (comme, on le verra, pour Deleuze) en face de ce qui est trop grand : « Pourquoi *tant* de souffrances, en *excès* au regard de la capacité ordinaire d'endurance des simples mortels¹²⁹ ? » Aussi est-ce la plainte des victimes qui pour Ricœur engage à « penser plus et autrement » le mal, pour « donner non une solution, mais une *réponse* destinée à rendre l'aporie productive, c'est-à-dire à continuer le travail de la pensée dans le registre de l'agir et du sentir¹³⁰. » En ce sens encore, la plainte, et pour demeurer dans le vocable ricoeurien, agit comme une *réplique* qui vise à contredire, sempiternelle objection (au surcroît contentieuse), la cohérence d'un ordre.

Néanmoins, et dans un second temps, il apparaît bien qu'historiquement, et jusqu'à la modernité, poursuivant en cela la lecture avec Paul Ricœur, l'élégie a en effet, et pour grande part, en quelque sorte rédimé ses protestations, par un mouvement, identifié par Ricœur même, qui de la plainte conduit à la louange. C'est encore le modèle biblique qui mène ici l'analyse, le Psaume 22 étant particulièrement significatif de cette trajectoire : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? Tu restes loin, tu ne viens pas me secourir malgré toutes mes plaintes. Mon Dieu, le jour, j'appelle, mais tu ne réponds pas. La nuit, je crie, sans trouver de

¹²⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 56.

repos », disent ainsi les premiers versets, pour conclure quelques strophes plus loin : « Oui, tu m'as répondu ! Je proclamerai à mes frères quel Dieu tu es, je te louerai dans la grande assemblée. Vous qui respectez Dieu, célébrez-le ! Descendants de Jacob, glorifiez-le ! Descendants d'Israël, vénérez-le¹³¹ ! » Cette sorte de renversement, ou de dépassement, de la plainte en louange, trouve pour Ricœur sa source dans le langage hyperbolique de la plainte et qui lui-même s'origine déjà dans le « pourquoi » qu'elle exprime : puisque l'interrogation en forme d'accusation, de revendication, de procès, émerge non seulement face au « trop grand », mais encore s'adresse à quelque chose de plus grand, voire à ce trop grand même (pour Job et le prophète, c'est Dieu), elle reste en quelque sorte « enveloppée¹³² » dans le trop grand.

La plainte biblique joint ainsi l'accusation, à l'invocation, voire à la « supplication », dans « l'adresse questionnante¹³³ » à Dieu : « Finalement, écrit Ricœur, il ne faut pas seulement parler de tension entre plainte et louange, mais d'imbrication de l'une dans l'autre : la louange s'annonce dans l'invocation initiale ; mais la plainte est retenue, sans être supprimée, dans la louange finale¹³⁴. » Si le motif de la louange est particulièrement manifeste dans l'écriture biblique, tendant ainsi à se confondre avec celui de la consolation, et donc à s'effacer dans la mesure qu'on a dite au sein des élégies modernes, ce mouvement qui de la plainte conduit à la célébration, d'une part se poursuit jusque tard dans l'histoire de l'élégie (exemplairement, le va-et-vient de Hölderlin des *Élégies* aux *Hymnes*, ou Rilke encore dans

¹³¹ Le livre de Job demeure une exception notable : opposant aux « sentences de cendres » (13) de ses amis, ces « consolateurs pénibles » (16), les plaintes blasphématoires de Job, on n'y trouve pas de louange divine à proprement parler, mais seulement, en conclusion, le silence repentant – « Je mettrai ma main sur ma bouche, je me repens sur la poussière et sur les cendres. » (42) –, un silence « résigné » dit Ricœur, qui peut-être met « en suspens, en même temps que la théologie de la rétribution, le vœu même de louange. » dans RICOEUR, Paul et LACOCQUE, André, *Penser la Bible*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998, p. 299.

¹³² *Ibid.*, p. 287.

¹³³ *Idem.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 289.

les *Élégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée*), d'autre part traduit le paradoxe déjà mentionné du « plaisir » élégiaque, en dégageant de surcroît le thème du « trop grand » qui demeurera central dans cette étude¹³⁵. Pour le dire autrement, cette dialectique peut être envisagée dans les termes d'une interprétation laïque, comme c'est le cas chez Deleuze.

Lorsqu'il évoque l'élégie dans son *Abécédaire*, à la lettre J pour « joie », c'est donc en un sens approchant que le philosophe distingue ce thème et ses conséquences sur le langage élégiaque :

« L'élégie c'est une des sources principales de la poésie. C'est la grande plainte. (...) Le prophète c'est celui qui se plaint, celui qui dit : "Mais pourquoi Dieu m'a-t-il choisi ? Qu'est-ce que j'ai fait pour être choisi par Dieu ?" (...) Voilà ce que c'est la plainte : ce qui m'arrive est trop grand pour moi. (...) C'est pas du tout la tristesse, c'est bien autre chose, c'est la revendication (...). Il y a une adoration dans la plainte. C'est comme une prière (...). Tōkei montre que l'élégie chinoise est animée avant tout par celui qui n'a plus de statut social, c'est-à-dire l'esclave affranchi. (...) Il est hors de tout. Ils n'ont aucun statut, ils sont exclus de toute communauté. Alors à ce moment-là naît la grande plainte. (...) La pleureuse c'est une merveille, la plainte monte, c'est un art. Et puis, ça a un côté un peu perfide, ça veut dire : "Vous chargez pas de me plaindre, me touchez pas." (...) La plainte c'est la même chose : "Me plaignez pas, je m'en charge." Mais, en s'en chargeant soi-même, on transforme la plainte. (...) D'une certaine manière c'est la joie à l'état pur (...). Mais cette plainte, c'est pas seulement la joie parce que c'est en même temps une folle inquiétude : effectuer une puissance, peut-être, mais à quel prix ? Est-ce que je ne vais pas y laisser ma peau ? (...) Quelque chose risque de me briser. C'est trop grand pour moi. »

¹³⁵ Le thème de la dialectique de la plainte et de la louange ouvre le premier tome de *Temps et récit* et conclut le troisième, par la voix de Saint Augustin, on y revient.

Pour Deleuze, la plainte élégiaque traduit donc là encore la disproportion de l'événement face à l'individu¹³⁶. La plainte ne dit pas seulement, pour reprendre ses mots, « qu'est-ce que ça me fait mal », mais aussi, « pourquoi ai-je mal ? » et « pourquoi moi ? », l'élégie étant capable de faire surgir de cet excès et de ce questionnement « la joie », « l'adoration », « la prière » et « la revendication », d'extraire de la puissance et de l'événement trop grands un « art de la plainte » – de « contre-effectuer¹³⁷ » l'événement.

Les « extravagances¹³⁸ » de la plainte élégiaque se reconnaissent dans les expressions parallèles des deux philosophes : une « folle inquiétude » et une « joie à l'état pur » pour Deleuze, « de l'Abîme à la Cime¹³⁹ », dit Ricœur. Ce possible de la plainte élégiaque, celui de porter en elle la possibilité de la louange, ou de la joie, peut être conjugué à un rappel étymologique, qui n'est vraisemblablement pas sans lien dans les réflexions de Ricœur et Deleuze : l'élégie, on l'a dit, est un *chant* funèbre, ce qui signifie que de la perte, elle est à même d'extraire une composition, mise en forme, ou mise en œuvre de la plainte¹⁴⁰, réplique poétique ou effectuation d'une puissance, qui émerge de sa confrontation à ce « trop grand », et qui dans cette confrontation ainsi, se mesure à la démesure.

¹³⁶ Le « trop grand » est central dans les ouvrages sur le cinéma de Deleuze, on y reviendra. Par ailleurs, on reliera le « trop grand » au « trop tard » qui dans *L'image-temps* désigne le temps de la plainte. Cf. DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 126-128.

¹³⁷ Cf. DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, en particulier p.175-179.

¹³⁸ RICOEUR, Paul et LACOCQUE, André, *Penser la Bible, op.cit.*, p. 290.

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ Maulpoix écrit ainsi que l'élégie « tend à se poser elle-même comme la forme la plus pure de la déploration, puisque sa propriété est de bercer la tristesse par le chant. » dans MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme, op.cit.*, p. 189.

5. Épopée et élégie

C'est donc semble-t-il à partir de sa lecture du sinologue hongrois Ferenc Tökei que Deleuze a vu dans la plainte élégiaque le moyen d'expression des exclus sociaux, par le biais de la figure de « l'esclave affranchi¹⁴¹ » incarnée par le poète Qu Yan dans l'ouvrage *Naissance de l'élégie chinoise* de Tökei. Dans son étude, Tökei cherche à comprendre pourquoi et comment l'élégie s'est imposée comme genre majeur de la poésie chinoise, en s'appuyant d'une part sur les caractérisations de l'élégie par Schiller dans *De la poésie naïve et sentimentale*, et d'autre part sur la définition des genres épique et lyrique que donne Hegel dans *l'Esthétique*, caractérisés à la fois par leurs modes d'énonciation et par leurs thèmes : l'épique est objectif et « embrasse tout un monde, la vie d'une nation et l'histoire d'une époque tout entière¹⁴² », le lyrique est subjectif et reflète « l'âme de l'homme (...) comme individu (...) [avec] tous les sentiments qu'il est capable d'éprouver¹⁴³. » Qu Yuan, dont le *Li Sao* (*Tristesse de la séparation*) constitue la principale œuvre de l'anthologie des *Chants* ou

¹⁴¹ Tökei est d'abord cité dans *Mille plateaux* au chapitre 13, « 7000 av. J.-C. – Appareil de capture », « Proposition XIII : L'Etat et ses formes » : « Tökei est sans doute celui qui a posé le plus sérieusement le problème d'une origine de la propriété privée, en fonction d'un système qui semble l'exclure de toutes parts. (...) La question devient donc : y a-t-il des gens qui sont constitués dans l'empire surcodant, mais constitués comme exclus et décodés, nécessairement ? La réponse de Tökei, c'est *l'esclave affranchi*. C'est lui qui n'a plus de place. C'est lui qui lance ses lamentations dans tout l'empire chinois : la plainte (élégie) a toujours été facteur politique. Mais c'est lui aussi qui forme les premiers germes de propriété privée. » dans DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980, p. 560-561. On retrouve aussi l'esclave affranchi dans un entretien de 1988 de Deleuze avec Raymond Bellour et François Ewald, qui discute alors de son ouvrage sur Michel Foucault : « Peut-être même faut-il dire que, dans beaucoup de formations sociales, ce ne sont pas les maîtres, mais plutôt les exclus sociaux qui constituent des foyers de subjectivation : par exemple l'esclave affranchi qui se plaint d'avoir perdu tout statut social dans l'ordre établi, et qui sera à l'origine de nouveaux pouvoirs. La plainte a une grande importance, non seulement poétique mais historique et sociale, parce qu'elle exprime un mouvement de subjectivation (« pauvre de moi... ») : il y a toute une subjectivité élégiaque. Le sujet naît dans les plaintes autant que dans l'exaltation. » dans DELEUZE, Gilles, « Sur la philosophie », *Pourparlers. 1972-1990* [1990], Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003, p. 207.

¹⁴² HEGEL, Georg Wilhelm, *Esthétique* [1818-1829], Paris, Le Livre de Poche, 2004, p. 493.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 572. Hegel aborde rapidement l'élégie dans *l'Esthétique* au sein de la poésie lyrique, en particulier p. 608-609 et p. 614-615.

Élégies de Chu, est le fondateur de la grande élégie chinoise, parce qu'il est aussi la figure de l'exclu social, « exilé, déclassé¹⁴⁴ », qui ne peut plus écrire de poésie épique sans y faire entendre ses plaintes : « à peine né, l'élan épique de ces poèmes se brise déjà (...) [C]et arrêt, en se reproduisant sans cesse, constitue précisément la loi intérieure fondamentale du genre de l'élégie¹⁴⁵ ». Tökei précise ainsi :

« ce ne sont pas [l]es intentions épiques de [K'iu Yuan] qui subissent une défaite ; c'est la réalité elle-même. (...) K'iu Yuan écrit l'œuvre la plus objective de son époque. C'est pourquoi le *Li Sao* n'est pas seulement un beau poème lyrique ; c'est aussi le portrait le plus réussi de la société chinoise antique, enlisée dans ses problèmes, et l'œuvre épique la plus parfaite qui ait pu naître dans cette société¹⁴⁶. »

Tökei situe donc l'élégie « entre le genre lyrique et le genre épique », pour la définir comme « genre épico-lyrique¹⁴⁷ ». Il y a élégie, pour l'auteur, lorsque le poème parvient à « saisir et à exprimer les causes historiques et sociales » de l'« échec de la tendance à la vision épique¹⁴⁸ » : « Ce qui reste de ces échecs comme valeur artistique, c'est l'élégie¹⁴⁹ » écrit ainsi Tökei (qui repère cette même tendance dans les livres de l'Ancien Testament ou encore dans la poésie persane, en particulier chez Omar Khayyâm).

Ce que Tökei permet de penser plus expressément, c'est donc le rapport de l'élégie à son contexte de production (contexte historique, social, politique, artistique) : la plainte élégiaque, alors, n'est plus tant une forme parmi d'autres au sein de la grande catégorie lyrique,

¹⁴⁴ TÖKEI, Ferenc, *Naissance de l'élégie chinoise* [1959], Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1967, p. 153.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 16-17.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 199-200.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 206.

dans laquelle les poètes s’inscriraient presque par goût, par aptitude ou par prédilection (une idiosyncrasie), mais bien le mode d’expression des exclus du récit épique (et par là de la société ou de l’histoire que l’épopée vient célébrer). Ceux-ci sont incarnés dans la figure du poète exilé, que mettaient déjà de l’avant les élégies d’Ovide et l’emploi du mètre élégiaque. Dans son étude des *Tristes*, Anne Videau-Delibes a dans le même sens étudié les rapports qui se nouent entre la situation de l’exclu ou de l’exilé au langage élégiaque :

« La poésie composée dans l’élégie est fréquemment désignée aussi comme une poésie du “malgré”. En écrivant en distiques élégiaques, le poète compose malgré l’interdiction d’avoir accès à l’épopée : de même, en faisant de tristes poèmes, l’exilé contourne l’interdiction d’écrire de l’élégie amoureuse¹⁵⁰. »

On retrouve dans cette poétique du « malgré » les caractéristiques paradoxales déjà abordées de la plainte élégiaque, que la situation de l’exclu vient éclaircir. Si l’exil commande la plainte (avant de commettre son crime, Médée s’écrie : « Je n’ai ni patrie, ni demeure, ni refuge contre les malheurs »), c’est non seulement de la perte de la communauté que se plaint l’élégie, mais de sa propre perte pour qui se définissait par elle ; il s’agit alors de faire de cette perte le principe de la création, du lieu de l’exil un possible poétique. À cet égard, on peut considérer dans le même sens le vis-à-vis qui peut être perçu de l’hymne à l’élégie, lorsque le premier est l’expression qui célèbre la communauté dans le chant collectif, quand du pôle opposé, de

¹⁵⁰ Videau-delibes fait ici référence aux *Amours* d’Ovide dont le scandale qu’ils ont provoqué est peut-être à l’origine de son exil commandé par l’empereur Auguste, exil qui ont donc donné lieu aux *Tristes* durant lequel elles furent composées. Philippe Postel a réuni ensemble Ovide et Qu Yuan pour faire lui aussi de la situation de l’exil l’origine du mode d’expression élégiaque : « Les deux poètes semblent alors envisager une autre orientation poétique dans laquelle ils cherchent non plus à résoudre, mais à dire la tension propre à leur situation d’exilé. Cette troisième phase se traduit par une “forme” que l’on nomme “élégie ” dans notre tradition (...) » dans POSTEL, Philippe, « La voix de l’exil ou la naissance de l’élégie moderne. Le *Lisao* de Qu Yuan, les *Tristes* d’Ovide. », *Revue de littérature comparée*, numéro 308, 2003, p. 415-436, ici p. 416.

l'individu hors de la communauté (qu'il l'ait perdue, qu'elle n'existe plus ou qu'on l'en ait exclu), proviendrait l'élégie. L'exclusion du poète hors du monde fait de l'exil le principe et ce qui gouverne l'expression poétique, contre-effectuation qui trouve donc dans l'exil l'espace paradoxal d'une possible liberté (quoique souffrante), en ce que s'y déploie peut-être une vérité, ou du moins sa revendication dans la plainte, face à ce qui, désormais, est perçu comme le mensonge épique.

Comprendre l'élégie dans ses relations conflictuelles à l'épopée permet ainsi de distinguer à nouveau le versant critique de la plainte qui, en ses motifs revendicateur et procédurier, pour rappeler les termes employés par Deleuze et Ricœur, vient contredire ou, *a minima*, « altérer » les « grands récits » épiques et mythiques¹⁵¹, dont on peut dire qu'ils sont en quelque sorte déconstruits par la critique, directement formulée ou sous-tendue dans la parole de plainte qui, dans l'accusation et la lamentation, vient signifier leur « échec », ou du moins les mettre en crise. C'est donc à partir de la plainte, liminaire à l'exigence de justice, que procède la *crisis* (mise en crise et critique) du récit épique et du mythe, dont elle dénonce la facticité.

Par conséquent, c'est une autre temporalité que celle de l'épique que déploie l'élégie : quand l'épopée se déroule, l'élégie survient après, « trop tard » (pour déjà rappeler les termes par lesquels Deleuze caractérise le temps de la plainte dans *L'image-temps*), « en dehors de la durée mythique¹⁵² ». Une relative clôture du temps (qui fait peut-être signe à celui de la perte)

¹⁵¹ On emprunte l'expression à Marc Dominicy qui dans son étude d'une élégie de Properce écrit que « L'itinéraire qui mène de l'écriture épique à la poésie élégiaque déclenche ainsi une altération des "grands" récits. » dans DOMINICY, Marc, « Amphiaraios dans l'élégie II, 34 de Properce », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, Tome LXXXI, 2007, p. 53-74, ici p. 69.

¹⁵² L'expression est empruntée à Simone Viarre dans son article sur les *Héroïdes* d'Ovide : « les *Héroïdes* se présentent en quelque sorte comme des bilans et des bilans qui se veulent définitifs. Les récits homériques se déroulent. Les *Héroïdes* stabilisent le destin d'un personnage en dehors de la durée même mythique. (...) Le temps, ainsi, se ramasse, se brise, et semble se nouer en éternité... » dans VIARRE, Simone, « Des poèmes

peut d'une part y rejoindre l'idée de destin ou de fatalité (en témoigne l'important versant élégiaque de la tragédie¹⁵³), la plainte mettant l'accent sur le pâtir des individus, et par là contredisant, pour reprendre deux qualifications nietzschéennes, les chroniques « antiques » et « monumentales » de l'histoire (Maulpoix, qui fait également référence à Tökei, souligne qu'« on y observe une dégradation fatale de l'élément épique, en même temps qu'un effort pour en dégager le sens¹⁵⁴ ») ; elle inscrit dans tous les cas une irréversibilité de la perte (« ce qui ne se retrouve jamais jamais »), que vient confirmer – que fait advenir – la dynamique mémorielle : le souvenir, s'il rappelle (ou convoque) l'événement au présent, dans le même temps scelle l'irréversibilité du passé. C'est néanmoins, on le comprend, dans cette reprise mémorielle, il faudrait dire ce procès, que s'œuvre la critique de la plainte qui refuse, pour reprendre le terme employé par Simone Weil, que le temps ne « dilue » l'événement.

Dans les dernières pages du tome III de *Temps et récit*, Paul Ricœur amende les thèses de l'ouvrage par l'introduction de la poésie, et en particulier de l'élégie, « figure lyrique de la plainte », puisqu'elle aussi a la capacité de dire le temps, fonction jusqu'alors dévolue au récit :

« Il est notable que les monologues et les dialogues ouvrent, dans la trame purement narrative de l'action feinte, les brèches permettant l'enchâssement de brèves méditations, voire d'amples spéculations sur la misère de l'homme livré à l'usure du temps. Ces pensées, mises dans la bouche de Prométhée, d'Agamemnon, d'Œdipe, du chœur tragique – et, plus près de nous, d'Hamlet –, s'inscrivent dans la longue tradition d'une sagesse sans

d'Homère aux « Héroïdes » d'Ovide. Le récit épique et son interprétation élégiaque. », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, numéro 1, mars 1987, p. 2-11, ici p. 11.

¹⁵³ Sur ce sujet, cf. en particulier LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1999.

¹⁵⁴ MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme, op.cit.*, p. 193. Maulpoix fait ici référence à Tökei.

frontière qui, au-delà de l'épisodique, atteint le fondamental. C'est à ce fondamental que la poésie lyrique donne une voix qui est aussi un *chant*. Il n'appartient plus à l'art narratif de déplorer la brièveté de la vie, le conflit de l'amour et de la mort, la vastitude d'un univers qui ignore même notre plainte. Le lecteur aura reconnu, dissimulés en plusieurs points de notre texte, sous la pudeur et la sobriété de la prose, les échos de la sempiternelle élégie, figure lyrique de la plainte. (...) Nous avons noté alors les oscillations que la méditation impose au sentiment : tantôt prévaut l'impression d'une complicité entre la non-maîtrise inhérente à notre être jeté et déchu, et cette autre non-maîtrise que nous rappelle la contemplation du mouvement souverain des astres ; tantôt, au contraire, l'emporte le sentiment de l'incommensurabilité entre le temps imparti aux mortels et la vastitude du temps cosmique. Ainsi sommes-nous ballottés entre la résignation qu'engendre la collusion entre deux non-maîtrises et la désolation qui sans cesse renaît du contraste entre la fragilité de la vie et la puissance du temps qui plutôt détruit. C'est de bien d'autres manières que le *lyrisme de la pensée méditante* va droit au fondamental sans passer par l'art de raconter¹⁵⁵. »

Ces « manières » avaient été explorées par Ricoeur dix ans auparavant dans *La métaphore vive*, la « stratégie¹⁵⁶ » du langage poétique consistant, dans l'apparent « renvoi » ou « célébration du langage pour lui-même¹⁵⁷ », à libérer en fait « un pouvoir plus radical de références à des aspects de notre être-au-monde qui ne peuvent être dits de manière directe¹⁵⁸. » Si le récit « refigure » l'expérience temporelle, la métaphore « redécrit » une réalité non directement descriptible : dans les deux cas, une *réplique* poétique riposte à une

¹⁵⁵ RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 3. Le temps raconté* [1985], Paris, Seuil, coll. « Essais », 2007, p. 487-488. Amendement en réalité introduit dès l'avant-propos du premier tome de *Temps et récit*. Cf. RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique* [1983], Paris, Seuil, coll. « Essais », 2005, p. 12-13.

¹⁵⁶ RICOEUR, Paul, *La métaphore vive* [1975], Paris, Seuil, coll. « Essais », 1997, p. 104.

¹⁵⁷ RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique, op.cit.*, p. 11.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 150.

aporie (et l'on a vu que la plainte s'élevait quant à elle dans le voisinage de l'aporie spéculative sur le mal).

On reviendra plus longuement sur les thèses de *La métaphore vive* dans la quatrième partie, pour l'instant l'on retient des observations de Ricœur la façon dont ces méditations plaintives expriment alors la discordance de l'expérience temporelle, « entre la finitude du temps mortel et l'infinité du temps cosmique¹⁵⁹ », ce que Ricœur nommait dans *Philosophie de la volonté* la « tristesse du fini¹⁶⁰ ». Ricœur fait ici référence à l'étude des *Confessions* de Saint Augustin qui ouvre le premier tome de *Temps et récit* par le concept de *distentio animi*, soit l'introduction de l'aporie que constitue la spéculation sur le temps (c'est à cette aporie spéculative que réplique la poétique narrative), exprimant la discordance du temps humain face à l'éternité divine. Or, la *distentio animi* n'est pas seulement exprimée au moyen d'une réponse spéculative, mais dans le langage même de la plainte : « Le contraste entre l'éternité et le temps ne se borne pas (...) à entourer de négativité l'expérience du temps. Il la transit de part en part de négativité. Ainsi intensifiée au plan existentiel, l'expérience de distension est élevée au niveau de la *plainte*¹⁶¹ », écrit ainsi Ricœur. « Dissemblance », « déchirement », « dispersion », « dissolution », sont en effet les termes repris dans le langage symbolique de la plainte augustinienne : « Je me suis éparpillé (*dissilui*) dans les temps dont j'ignore l'ordonnance¹⁶²... » C'est bien à cette discordance que vient répliquer pour Ricœur la

¹⁵⁹ RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 3, op.cit.*, p. 172. Il ajoute : « L'élégie de la condition humaine, modulant entre la lamentation et la résignation, n'a cessé de chanter le contraste entre le temps qui demeure et nous qui passons. », *Idem*.

¹⁶⁰ RICOEUR, Paul, *Philosophie de la volonté 1. Le Volontaire et l'Involontaire* [1948], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2009, en particulier le chapitre 3 de la troisième partie, p.557 à 584.

¹⁶¹ RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 1, op.cit.*, p. 59.

¹⁶² *Ibid.*, p. 61. La temporalité est symbolisée comme dissolution, agonie, bannissement, et nuit : « Séparée de ce symbolisme arborescent, (...) la *distentio animi* resterait la simple esquisse d'une réponse spéculative (...), commente ainsi Ricœur. Reprise dans la dynamique de la louange et de la plainte, la *distentio animi* devient une expérience vive qui revêt de chair le squelette d'un contre-argument. » *Ibid.*, p. 62.

concordance du récit par sa configuration du temps. Si donc l'élégie peut elle aussi dire le temps, elle ne le fait pas néanmoins par le biais de cette configuration, propre au récit, c'est-à-dire qu'elle n'oppose pas à la discordance la concordance de l'œuvre mais, précisément, est le langage même de cette discordance (on sait que « le temps détraqué » est également l'objet de la plainte d'Hamlet : « The time is out of joint. O cursed spite, That ever I was born to set it right ! »).

La temporalité de la plainte élégiaque est donc bien une temporalité discordante, ce que l'on peut aussi inférer de la manière dont les « méditations plaintives », telles que Ricœur les aborde ici, viennent interrompre, ou du moins suspendre le cours de la narration, dans lequel elles font irruption (Ricœur parle d'« ouverture », de « brèche », d'« enchâssement »), comme elles paraissent fendre, si l'on peut dire, le temps du récit – la temporalité élégiaque disjoignant le temps narratif, comme elle contredisait le récit épique.

C'est à partir de cette double temporalité de la méditation élégiaque, temps propre de la méditation qui tranche dans celui du récit, et temps auquel elle fait référence, que Paul Coates, dans son article consacré au cinéma pour le Manuel d'Oxford, a également considéré l'« élégiaque » au sein des films. L'intitulé de son texte, « Moving Pictures at the Edge of Stasis: Elegy and the Elegiac in Film », concentre par ailleurs quelques-uns des termes d'une intuition qui sera prolongée tout au long de ce travail et qui concerne en particulier le trouble

ou le dérangement de la temporalité (« *temporal disturbance*¹⁶³ ») et du mouvement filmiques induit par « l'élégiaque » ; il s'agit donc au préalable de déplier les grandes phases de son essai qui peut en la matière introduire et baliser certaines des hypothèses suivies.

Coates remarque, dans un premier temps, que peu de films peuvent être qualifiés d'élégies au sens générique du terme : forme non narrative, elle s'accorde non seulement mal au gros de la production cinématographique, mais sa temporalité spécifique, temporalité dite « méditative » en ce qu'elle instaure une distance ou un écart temporels vis-à-vis du présent (et par cette méditation même – une distance qui est donc aussi celle du deuil), contrarie l'expérience filmique qui tend, elle, à se vivre au présent (« the meditateness of such elegiac moments dampens the congenital filmic immediacy », écrit-il ainsi, car dans le film, « that past is not conjugated as a preterite moment by moment, but experienced as yet another present¹⁶⁴. ») Par conséquent :

« With its backward look, elegy disrupts the forward impulsion of suspenseful narrative. (...) Thus the quest for the elegiac in cinema may be well advised to pay particular attention to films whose relationship to temporal succession is a disturbed one. (...) this disturbance assumes two primary forms: that of a feature that breaks the (forward-moving) rules of narrative; or that of a documentary that may also in a sense 'tell a story' but is also well-placed to trace, in near-aleatory fashion, the contours of a situation, and can maintain the single note of lament far more easily than standard narrative fiction¹⁶⁵. »

¹⁶³ COATES, Paul, « Moving Pictures at the Edge of Stasis: Elegy and the Elegiac in Film », p. 585-600, dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, op.cit., p. 590.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 588. Coates écrit ainsi : « film's prosthetic memory presents itself to us as a perpetual present, for all our knowledge that it has passed. (...) we continually struggle to recast it, against the grain of its insistence, into the preterite it resists. » *Ibid.*, p. 586.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 589.

Dans ces formes documentaires, Coates s'attarde en particulier sur *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, œuvre dans laquelle le motif élégiaque passerait par les silences de la narration, du regard filmique, ou encore des témoins. Par ailleurs, il examine quatre films qui pourraient correspondre de manière plus stricte à une définition de l'élégie au sens propre, soit des œuvres liées à la mort d'une personne en particulier et réalisées en leur mémoire : *Tout est à vendre* (1968) d'Andrzej Wajda, pour Zbigniew Cybulski, *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) de Chris Marker, sur Alexandre Medvedkine, *Hear my cry* (1991) de Maciej Drygas sur Ryszard Siwiec, le film étant pour Coates une élégie en forme d'accusation (« *elegy as indictment*¹⁶⁶ »), et *Élégie de Moscou* (1987) d'Alexandre Sokourov, sur Andreï Tarkovski.

Bien qu'on ne consacre pas d'étude spécifique aux élégies de Sokourov, et puisque l'on a dit par ailleurs que l'on n'adoptait pas dans ce travail une approche par le genre, il vaut néanmoins de signaler l'importance du terme pour le cinéaste¹⁶⁷ qui, à ce jour, a réalisé neuf élégies documentaires. Celles-ci vont de l'hommage funèbre particulier, comme, avant celle réalisée pour Tarkovski, l'élégie pour Fiodor Chaliapine (*Élégie*, réalisé en 1986), à de plus vastes thèmes, l'histoire russe constituant en général l'objet central de la lamentation. À cet égard, *Élégie soviétique* (1989) est sans doute la plus étonnante des élégies. Le film suit en particulier Boris Eltsine, toujours silencieux, en retrait et d'une solitude accablante, et est entrecoupé par les portraits photographiques des dirigeants soviétiques et un certain nombre d'archives filmiques. Giorgio Agamben a probablement donné le meilleur commentaire du film, en soulignant par ailleurs le contenu politique de l'élégie :

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 599.

¹⁶⁷ Sokourov déclare ainsi dans un entretien avec Paul Schrader : « for Russia, sweet sadness and pleasant farewells are not possible. On the contrary, in the Russian sense of elegy, it's a very deep, vertical feeling, not a delighting one. It gets you deeply, sharply, painfully. It's massive. » dans « The History of an Artist's Soul Is a Very Sad History », *Film Comment*, novembre-décembre 1997, p. 20-35.

« L’ambiguïté de l’*elegos* se situe dans ce croisement difficile entre politique et lamentation. En ce sens, il faut prendre à la lettre l’intitulé obstinément élégiaque des films de Sokourov. (...) La lamentation de Sokourov a un objet : le pouvoir, ou plus précisément son vide central, dont l’apparition inexorable, en Union soviétique, remonte à 1989, date de la première élégie. Ce vide se fixe dans les visages immobiles de la *nomenklatura*, jusqu’au visage d’Eltsine devant sa télévision. La contemplation du pouvoir – qui, en tant que contemplation d’un vide, ne peut qu’être élégiaque –, telle est la leçon de Sokourov¹⁶⁸. »

Et il faut dire à ce titre que les œuvres de Sokourov ne sont elles-mêmes pas dénuées d’ambiguïté et qu’elles peuvent souvent apparaître non seulement nostalgiques mais parfois réactionnaires¹⁶⁹.

Néanmoins, il s’agirait donc plutôt de distinguer au sein des films ces « moments » ou instants élégiaques qui, faisant irruption dans l’histoire, instaurent cette « humeur méditative » (au sens donc où ces moments ne constituent pas des péripéties, ne font pas avancer l’action mais sont associés à une sorte de contemplation émotive). Coates relève à cet égard quelques procédés ou dispositifs élégiaques et du deuil (« *devices of mourning*¹⁷⁰ ») qui sont utilisés par les films : les reprises de thèmes musicaux (« Where its tone is mournful, it underlies the unbridgeable disparity between the substitute and the person it represents merely symbolically¹⁷¹ »), la voix-off, en particulier lorsqu’elle anticipe sur le destin des personnages, mais surtout l’arrêt sur image et l’usage de photographies :

¹⁶⁸ AGAMBEN, Giorgio, « L’élégie de Sokourov » [2003], trad. par Hélène Frappat, *Cahiers du cinéma*, numéro 586, janvier 2004, p. 49.

¹⁶⁹ À ce sujet, cf. DE BAECQUE, Antoine, *L’Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2008, p. 344-355.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 590.

¹⁷¹ *Idem.*

« If the filmic elegy is often momentary (...), one of its most potent forms is the freeze-frame. (...) The freeze-frame's arrest of the images' flow figures ending as untimely, a premature death that may be literal (...) or metaphorical (...). Similar in its effect is the final holding on a photograph (...). If photograph and elegy are particularly intimately connected in film, for which stasis means its own death, the most pregnant example is *La Jetée* (...). Its massive inversion of the usual proportions of narrative and elegy – movement and stasis – powerfully renders life a residual exception to a general state of loss¹⁷². »

C'est à dessein que l'on achève cet aperçu du texte de Coates sur ces remarques : les rapports du film à la photographie et le suspens photographique, ou ses dérivations dans l'archive filmique, on y reviendra, constituent en effet un axe central de réflexion (et l'on aura l'occasion de revenir sur *La Jetée*), que ce commentaire permet d'introduire au préalable. Pour cette raison même, il vaut de signaler qu'on aurait tendance à considérer que *Shoah* se situe en réalité un temps, pour ainsi dire, avant celui de la plainte élégiaque, c'est-à-dire dans celui de l'enquête, de la collecte d'indices et du recueil de témoignages. Le motif de l'enquête traverse en effet *Shoah*, le rôle de l'enquêteur étant endossé par Lanzmann¹⁷³. Or, et si ce régime indiciaire est également crucial pour les films élégiaques, on le verra, il passe néanmoins par la présence d'archives photographiques et filmiques, qui précisément conduisent à la teneur élégiaque en suspendant le présent du mouvement filmique et en le rapportant au passé.

Les postulats de Coates s'accordent donc néanmoins en grande partie au raisonnement ici développé : d'une part, l'éloignement d'une réflexion qui ferait du film élégiaque un genre cinématographique à part entière, et l'attention portée aux formes documentaires et plus

¹⁷² *Ibid.*, p. 591.

¹⁷³ À ce sujet, cf. RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 145-146.

généralement aux films dont la relation au temps linéaire est « perturbée (*disturbed*) » ; d'autre part, la manière dont le film organise ce dérangement, pour ainsi dire, par l'usage de certains procédés, au centre desquels la suspension photographique (y compris l'arrêt sur image) : ce suspens du cours de la narration par la « méditation élégiaque » avait été repérée en un sens analogue, on l'a dit, par Ricœur, la rupture temporelle induite par la plainte disjoignant le récit épique (ou l'explication mythique), en ce qu'elle est elle-même en rupture vis-à-vis de ce récit (de ses explications) – de même l'irruption photographique donc, qui vient troubler le cours du film en l'ouvrant à d'autres temporalités.

On saisit dans la caractérisation proposée par Paul Coates en quoi, selon le parcours qui a été suivi, elle s'accorde en fait à ce qui a été défini comme « l'élégiaque » après l'élégie, et il est à cet égard significatif que Coates ne fasse aucunement référence à ce qui, au cinéma, pourrait à première vue matérialiser, voire incarner, l'expression de la plainte élégiaque, soit les scènes de lamentation, comme il est tout aussi significatif que la plupart des références filmiques de Coates soient contemporaines. Si l'on a dit comme les intuitions de Coates entrent en consonance avec nos propres hypothèses, il faut néanmoins retarder ce développement sur le photographique, et afin de considérer dans un premier temps la représentation cinématographique de ces lamentations.

PARTIE II

Le deuil monumental

1. Figures du deuil

On sait que les scènes de lamentations constituent depuis quelques années le cœur de l'anthropologie des images menée par Georges Didi-Huberman, dans le prolongement des réflexions d'Aby Warburg sur les survivances (*Nachleben*) des formules pathétiques (*pathosformel*) au sein des images, jusque dans son dernier ouvrage, en partie consacré à l'une de ces scènes dans *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein et à sa critique par Roland Barthes dans l'essai « Le troisième sens ». Avant de revenir sur le travail de Didi-Huberman et plus spécifiquement sur cette étude et sur le film d'Eisenstein, c'est néanmoins par le biais de l'étude menée par Christophe Damour dans son essai « La déploration, de Sarah Bernhardt à Al Pacino. Permanence et migration d'une posture codifiée (arts visuels, théâtre, cinéma) »¹⁷⁴, qui s'inscrit cependant au sein du champ ouvert par Warburg et Didi-Huberman, que l'on peut introduire le sujet, et puisque l'« ébauche d'enquête figurative¹⁷⁵ » conduite par Damour établit une première généalogie de ces scènes dans les arts visuels.

La posture de déploration (cris et mains portées à la tête ou vers le ciel), dont Damour précise qu'elle se situe pour ainsi dire un « degré » au-dessus de la lamentation¹⁷⁶, est définie par lui comme une « gestuelle emphatique » et « esthétisée¹⁷⁷ », dont le motif récurrent au cinéma poursuit une tradition issue du théâtre classique, de la peinture romantique, du mélodrame et de l'opéra :

¹⁷⁴ DAMOUR, Christophe, « La déploration, de Sarah Bernhardt à Al Pacino. Permanence et migration d'une posture codifiée (arts visuels, théâtre, cinéma) », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 25, numéro 1, 2014, p. 17-37.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁶ « La nuance entre la déploration et la lamentation est une question de degré » : la déploration serait « plus vive et plus pathétique que la lamentation, plus lugubre et plus traînée », *Ibid.*, p. 33.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

« Codifiés par une longue tradition iconographique, de tels gestes offrent donc une lecture immédiate et tendent à devenir de véritables formules figées, utilisées pour leur forte portée esthétique (leur forme stylisée accentuant la valence plastique de plans soigneusement composés pour accueillir leur surgissement), mais également pour leur puissance rhétorique (leur survenance attendue à certains moments clés de l'organisation sémantique du film les transformant en véritables tropes visuels)¹⁷⁸. »

La reprise de cette gestuelle par les acteurs tout au long de l'histoire du cinéma, des films soviétiques au cinéma américain contemporain, gestuelle, comme le signale Damour, que l'on retrouve aussi fréquemment dans les photographies de presse¹⁷⁹, signifiant par là que la posture reste non seulement actuelle mais demeure actualisée, s'accorde donc aux concepts warburgiens de « pathosformel¹⁸⁰ » et de « survivance », dont Didi-Huberman rappelle dans son ouvrage spécifiquement consacré à la pensée de Warburg, *L'image survivante*, qu'en tant que mode temporel « fantomal » et de la hantise, elle « désoriente » et « anachronise¹⁸¹ » l'histoire, on y reviendra. On saisit comme ce caractère « transhistorique¹⁸² » de la gestuelle de lamentation paraît s'accorder à nos propres postulats sur « l'élégiaque » (et il va de soi que les écrits de Didi-Huberman, sur lesquels on reviendra régulièrement, sous-tendent ce travail et l'informent), néanmoins c'est ce semblant de correspondance que l'on voudrait tempérer par certaines déterminations issues, précisément, de la caractérisation de ces scènes par Damour.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁰ « La récurrence d'un tel motif "lourd de résonances socioculturelles" renvoie ainsi au concept de *Pathosformel* d'Aby Warburg » ; *Ibid.*, p. 32.

¹⁸¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* [2002], Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2011, p. 85.

¹⁸² DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 36.

Il est notable en effet que le lexique employé par Damour tout au long de son texte afin de caractériser les scènes et gestuelles de déploration ressortisse à la fois du répertoire théâtral (dont la posture des acteurs prolonge en effet la tradition), mais aussi des figures de la rhétorique et de la signification « usées », pour ne pas dire réifiées : « cliché gestuel¹⁸³ » et « stéréotypes visuels¹⁸⁴ », qui renvoient à « un imaginaire commun figé¹⁸⁵ », ces postures, Damour le remarque, reprennent l'esthétique théâtrale du tableau vivant louée par Diderot, et dont Roland Barthes, cité dans l'article, a fait la critique dans un texte réunissant justement les conceptions dramatiques de « Diderot, Brecht et Eisenstein »¹⁸⁶.

Cet essai, postérieur à celui qu'il écrivit pour les *Cahiers du cinéma*, « Le troisième sens »¹⁸⁷, à partir de photogrammes tirés du *Cuirassé Potemkine*, en prolonge néanmoins les fondements : « La scène épique de Brecht, le plan eisensteinien sont des tableaux ; ce sont des *scènes mises* (comme on dit : *la table est mise*) », écrit ainsi Barthes, ayant précisé que « le tableau est intellectuel, il veut dire quelque chose (de moral, de social), mais aussi il dit qu'il sait comment il faut le dire¹⁸⁸ ». La scène-tableau est la plénitude du sens à l'intérieur du cadre exactement composé, parfaitement découpé, « fondement géométrique de la représentation¹⁸⁹ » qui s'origine dans la Loi, et « en fin de compte la Loi du Parti (...), cette

¹⁸³ DAMOUR, Christophe, « La déploration, de Sarah Bernhardt à Al Pacino. Permanence et migration d'une posture codifiée (arts visuels, théâtre, cinéma) », *op.cit.*, p. 20.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸⁶ BARTHES, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein » [1973], *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982, p. 86-93. Le texte est cité par Damour, qui ne semble néanmoins pas en retenir le versant critique, pas plus que les formules déjà mentionnées de « cliché » ou de « stéréotype » qu'il emploie lui-même.

¹⁸⁷ BARTHES, Roland, « Le troisième sens » [1970], *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, *op.cit.*, p. 43-61.

¹⁸⁸ BARTHES, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *op.cit.*, p. 87.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 92. Barthes précise que « La représentation ne se définit pas directement par l'imitation : (...) il restera toujours de la "représentation", tant qu'un sujet (auteur, lecteur, spectateur ou voyeur) portera son regard vers un horizon et y découpera la base d'un triangle dont son œil (ou son esprit) sera le sommet. L'Organon de la Représentation (...) aura pour double fondement la souveraineté du découpage et l'unité du sujet qui découpe. » *Ibid.*, p. 86.

Loi qui regarde, cadre, centre, énonce¹⁹⁰. » Au sein de ce tableau, l'acteur doit accomplir le sens (son « idéalité »), figuré dans le « *gestus social* » brechtien, « un geste, ou un ensemble de gestes (mais jamais une gesticulation), où peut se lire toute une situation sociale¹⁹¹. » Un geste dont Barthes souligne qu'il paraît tout autant dans les films d'Eisenstein sous la forme du pathos de l'expression, son « excès » : « l'expression signifie alors une idée – ce pour quoi elle est excessive¹⁹² ».

On reconnaît la parenté des termes par lesquels Barthes a introduit la critique d'Eisenstein dans « Le troisième sens ». C'est alors à partir de la séquence du *Cuirassé Potemkine*, intitulée dans le film « Le mort demande justice », comprenant les funérailles de Vakoulintchouk, que Barthes dégage ce « troisième sens » ou « sens obtus » dans l'image (qui deviendra le « *punctum* » de *La chambre claire* et qui, dans « Diderot, Brecht, Eisenstein », est évoqué, si l'on peut dire, par la présence d'un Chardin dans l'œuvre greuzienne d'Eisenstein¹⁹³), mais c'est néanmoins le « sens obvie » de la scène de lamentation qui inaugure ici ses observations :

« (...) très classiquement, la douleur vient des têtes penchées, des mines de souffrance, de la main qui sur la bouche contient le sanglot ; mais tout cela une fois dit, très suffisamment, un trait décoratif le redit encore (...) ; venu d'un ordre pictural comme une citation des gestes d'icônes et de *pietà*, il ne distrait pas le sens mais l'accroît ; cette accentuation (propre à tout art réaliste) a ici quelque lien avec la "vérité" : celle de *Potemkine*. Baudelaire

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 89-90.

¹⁹² *Ibid.*, p. 91.

¹⁹³ « Diderot distinguait en effet, dans la peinture, des pratiques majeures, de portée cathartique, visant à l'idéalité du sens, et des pratiques mineures, purement imitatives, anecdotiques ; d'un côté Greuze, de l'autre Chardin ; autrement dit, en période ascendante, toute physique de l'art (Chardin) doit se couronner d'une métaphysique (Greuze). Dans Brecht, dans Eisenstein, Chardin et Greuze coexistent (...) » *Ibid.*, p. 92-93.

parlait de “la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie” ; ici, c’est la vérité de la “grande circonstance prolétarienne” qui demande l’emphase. L’esthétique eisensteinienne ne constitue pas un niveau indépendant : elle fait partie du sens obvie, et le sens obvie, c’est toujours, chez Eisenstein, la révolution¹⁹⁴. »

L’« emphase » (le « décoratisme ») de la mise en scène, son *insistance*, n’interdisent pas seulement l’erreur d’interprétation, qui est son risque, elles abolissent ses variations mêmes, ou ses conflits, qui sont sa possibilité, et finalement son jeu : « l’“art” de S.M. Eisenstein n’est pas polysémique : il choisit le sens, l’impose, l’assomme (...) ; le sens eisensteinien foudroie l’ambiguïté. (...) il profère la vérité¹⁹⁵. » En d’autres termes, le pathos comme insistance est à son tour la figure d’un sens insistant, et qui à force d’insistance se veut et se fait consistant. Or l’idéologie, écrit ailleurs Barthes, est « ce qui se répète et *consiste*¹⁹⁶ ».

On peut dire en ce sens que la scène de lamentation du *Potemkine*, par sa reprise d’un « gestuaire de la douleur¹⁹⁷ » (durcissement, rigidité et solidité de l’expression), subordonne ainsi le deuil à la commémoration, c’est-à-dire à une mémoire elle-même durcie, en quelque sorte, en ce qu’elle est une mémoire redoublée par son usage social, institutionnalisée et cérémoniale (comme est aussi subordonné l’acteur au « type » dans les films d’Eisenstein, puisqu’il s’agit dans tous les cas de *figurer* la révolution, on y revient) : en ce cas, faire de la révolution un monument, la scène de lamentation du *Potemkine* s’intégrant elle-même à ce projet *édifiant*¹⁹⁸ en devenant à son tour exemplaire.

¹⁹⁴ BARTHES, Roland, « Le troisième sens », *op.cit.*, p. 46-48.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹⁶ BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Paris, Seuil, 2010, p. 125.

¹⁹⁷ BARTHES, Roland, « Le troisième sens », *op.cit.*, p. 48.

¹⁹⁸ On fait référence ici à Paul Ricœur qui écrit de « l’intentionnalité du monument » qu’elle « est proprement édifiante. » dans RICOEUR, Paul, *Temps et récit 3*, *op.cit.*, p. 215.

Or c'est bien cette exemplarité qui pour Didi-Huberman est mésestimée par Barthes, en ce qu'elle figure la dialectique qui « des larmes » mène « aux armes » :

« Ce que construit la scène du deuil, dans *Le Cuirassé Potemkine*, n'est autre que la transformation dialectique des *peuples en larmes* vers leur puissance historique en tant que *peuples en armes*. C'est ainsi que le deuil apparaît comme une charnière – Eisenstein dit : une *césure* (...) – entre l'inertie d'accablement du peuple et son mouvement d'émancipation¹⁹⁹ »

Ainsi la lamentation devient-elle « imprécation », passant du thème religieux (la figure de *Pietà*) à l'« énergie » politique, « et il fallait l'effet (l'emphase) de la première pour que se délivre le contre-effet (le passage à l'acte) de la seconde²⁰⁰. » La critique barthésienne négligerait donc la transformation dialectique du pathos à la praxis, « soit entre les modifications corporelles des sujets *atteints* par l'histoire et les modifications historiques *agies* par les sujets politisés²⁰¹ », de « l'émoi » à « l'émeute²⁰² », c'est-à-dire de la dialectique de la plainte, de l'expression de la douleur à l'exigence de justice. En d'autres termes, et pour le dire un peu brusquement, ce que Didi-Huberman reproche à Barthes d'avoir manqué, c'est le montage lui-même, et donc en réalité le film :

« Mais comment tenir dans sa main une séquence du *Potemkine* avec ses seize ou vingt-quatre photogrammes à la seconde ? (...) En fait la réponse est aisée, bien que contestable : il suffit de choisir un ou deux

¹⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges, « *Pathos et Praxis : Eisenstein contre Barthes* », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, numéro 67, 2012, p. 8-23, ici p. 21. L'article a donné lieu à un ouvrage, auquel il sera aussi fait référence : DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, Paris, Minit, 2016.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 18. « Ce que Barthes ne voit pas, surtout, est que la douleur des femmes devant le mort – douleur "classique", dit-il, douleur unilatéralement "décorative" selon lui – n'apparaît pas comme une forme fixe, mais comme un *rythme musical*, un motif toujours dialectisé, un geste toujours complexifié, un affect voué à sa nécessaire transformation. » *Idem*.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

²⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, *op.cit.*, p. 191.

photogrammes, dont Barthes affirmera *in fine* – rebouclant son rejet de l'*émotion* sur une délégitimation de tout mouvement, de toute *motion* d'images – qu'il "nous donne le *dedans* du fragment", qu'il "lève la contrainte filmique" tout en inscrivant son essence même²⁰³. »

C'est donc la fixité même des photogrammes, leur découpe et leur isolement du montage, qui seraient en réalité à l'origine de la fixité du sens perçue par Barthes, à qui échapperait ainsi cette « *mise en forme dialectique du pathos*²⁰⁴ » au sein de laquelle se découvrent dès lors des plans qui se soustraient sans cesse au sens obvie : ce sont en particulier les images dites du « lamento des brumes », telles qu'Eisenstein les a lui-même nommées, plans « atmosphériques²⁰⁵ » du port d'Odessa qui doivent introduire au deuil de Vakoulintchouk, mais aussi, et de manière générale, tous les plans qui, au sein de la séquence (et du film), demeurent anecdotiques au regard du sujet développé : les pêcheurs, le chat blanc, le linge étendu... – ces plans « indéterminés »²⁰⁶, tels que Kracauer les désignait dans sa *Théorie du film*, en évoquant ces mêmes images, images de « la vie telle que saisie par la caméra²⁰⁷ », et qui par elles pouvait alors louer le film d'Eisenstein pour son caractère documentaire, sans lequel le *Potemkine* risquait de ne plus servir que la propagande.

²⁰³ *Ibid.*, p. 127.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.193-194. Il ajoute : « [il s'agit] d'un mouvement de passage entre la douleur subie et son contraire, la colère agie. C'est un processus dialectique dont le photogramme isolé ne saurait, en aucun cas, rendre compte. Comme si le "sens obvie" se formait, non pas à partir du film d'Eisenstein, mais bien de l'isolation, par Roland Barthes, d'un seul photogramme coupé de son contexte, c'est-à-dire de son montage. », *Ibid.*, p. 278. Cette critique est en fait amorcée dès le premier tome de la série, cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009, p. 84.

²⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire, 6*, *op.cit.*, p. 264.

²⁰⁶ KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* [1960], trad. par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, édition établie et préfacée par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulo, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », 2010, p. 121-122.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 78.

Devant ces images donc, Didi-Huberman détecte « un flottement ou une *suspension du sens*²⁰⁸ » qui détache le pathos des seuls personnages pour « *scander* un motif de tristesse obsidionale et impersonnelle²⁰⁹ », participant ainsi de la dialectique plaintive sans néanmoins ajouter à la narration. En ce cas, la dialectique ne peut être dite synthétique, dans la mesure où le pathos n'a pas à se dépasser nécessairement dans la praxis, mais au contraire se « redéploie²¹⁰ » sans cesse au sein du film et se mêle à la praxis bien plus qu'il ne l'augure : le pathos n'est donc pas en ce sens l'emblème du sens obvie, mais la forme de l'anachronisme et de la survivance, qui emprunte à l'antique et à la tradition (exemplairement, à la tradition antique de la gestuelle funéraire des pleureuses), pour en dégager la puissance révolutionnaire.

On sait à cet égard que les notions d'anachronisme et de survivance ont pour effet d'ébranler les classifications trop historicisantes en histoire de l'art, et tendent à remettre en cause une idée univoque de la modernité (ici celle du cinéma, celle d'Eisenstein), en ce cas leur usage par Didi-Huberman veut aussi défaire le lien noué par Roland Barthes entre idéologie et pathos (soit le pathos comme manifestation idéologique). C'est en ce sens également que Didi-Huberman peut évoquer en conclusion de son texte l'héritage du *Cuirassé Potemkine* par la présence de mêmes scènes de lamentation (d'un même pathos) au sein de films contemporains, et notamment le *Terre en transe* de Glauber Rocha : « la grande leçon inhérente aux scènes de lamentation (...) n'aura pas été oubliée par les cinéastes de l'urgence politique », écrit-il ainsi, « et c'est pourquoi Glauber Rocha, dans *Terre en transe*, a pu faire de la scène de déploration sur l'homme tué une occasion immédiate de manifestation

²⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, *op.cit.*, p. 274.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 275.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 385.

politique²¹¹. » Mais précisément ce dernier exemple vaut d'être plus longuement développé, en même temps que la portée de l'héritage eisensteinien, auquel Rocha en effet a souvent fait référence (et auquel on l'a volontiers associé), jusque dans la reprise de motifs du *Potemkine* au sein de *Terre en transe*, et parce que les deux œuvres engagent une même exigence révolutionnaire.

2. Crise de la figure

Les traditions locales et les mythologies populaires, leurs rapports à la modernité et à la violence économiques et politiques du Brésil, constituent des thèmes centraux des films de Rocha, que parcourent en effet les motifs de rituels populaires, dont la scène de lamentation dans *Terre en transe*. Néanmoins, d'Eisenstein à Rocha, et si le motif pathétique demeure, il n'est pas dit que l'identité non seulement de sa forme mais également de sa fonction dans le film perdure.

Terre en transe s'élabore en effet sur une somme d'alternatives impossibles, incarnées par la figure intenable du poète Paulo, pris entre reniements et renonciations, entre projets politiques portés par deux maîtres de toute façon despotes, le poète lui-même renégat, les violences commises sur le peuple par ces maîtres, eux-mêmes auxiliaires de pouvoirs plus violents encore, parfois plus archaïques, pouvoirs auxquels le peuple en ses apparitions semble se vouer lui-même, dans l'impuissance et la violence de ce recours... Apparitions et non figure du peuple, autre impossibilité du film, dont précisément tout un versant consiste en sa

²¹¹ *Ibid.*, p. 431-432.

recherche ou sa désignation hystérique²¹². Or la séquence de lamentation n'échappe pas à ces contradictions : elle est d'une part encadrée par de sévères critiques portées par le poète Paulo sur la faiblesse du peuple et de ses croyances (que la figure du poète soit elle-même critiquée n'invalide pas nécessairement ses jugements, seulement ceux-ci et celui qui les énonce n'en sont pas moins soumis à la crise générale qui affecte le film) : d'abord dans le prologue (le film est bâti sur un long flash-back situé entre ce prologue et l'épilogue, représentant la mort de Paulo), au sein duquel le poète s'est écrié : « On ne change pas l'histoire avec des larmes ! (...) Cette parade de drapeaux n'est plus possible avec guerre et Christ dans la même position ! (...) Ainsi, l'ingénuité de la foi n'est plus possible. (...) Impuissance de la foi ! » ; ensuite dans la séquence qui précède immédiatement la lamentation : Paulo revient sur son affrontement avec le paysan Felicio – l'homme bientôt lamenté –, alors menacé d'expulsion par les propriétaires terriens ayant financé la campagne du populiste Viera que soutient le poète²¹³ : « J'ai frappé un malheureux paysan qui me menaçait... Il aurait pu me donner un coup de pioche... Mais il était si lâche et si servile... J'ai voulu prouver qu'il était lâche et servile... La faiblesse... Ce sont des faibles... Toujours des faibles... » Le raccourci opéré par Paulo, qui

²¹² La séquence très violente de lynchage de « l'homme du peuple » est particulièrement exemplaire de ce mouvement : auparavant, le Sénateur a désigné Jeronimo comme son incarnation : « Parle ! Tu es le peuple ! Parle ! » Jeronimo dit alors : « Je suis un homme pauvre, un ouvrier (...) et je trouve que tout est mal fait. Et je ne sais vraiment pas quoi faire (...) je crois que le mieux est d'attendre les ordres du président... » Le poète Paulo se précipite alors sur lui et plaque sa main sur sa bouche afin de le faire taire, en s'écriant : « Tu vois ce que c'est que le peuple ? Un imbécile, un analphabète, un dépolitisé ! » L'homme du peuple en haillons tente alors d'intervenir : « Un moment ! (...) Moi aussi je vais parler ! (...) Jeronimo n'est pas le peuple... Le peuple c'est moi qui ai sept enfants, sans maison où habiter ! » Il est alors roué de coups, et on lui place une corde autour du cou, tandis que le peuple hurle : « Extrémiste ! Communiste ! Tuez-le ! Tuez-le ! » Dans *Terre en transe*, les apparitions « du peuple » sont toujours suivies par l'assassinat de l'un de ses « membres ».

²¹³ Cette séquence, au sein de laquelle les paysans se trouvent face aux policiers, Felicio montant, eux descendant, semble être un renvoi direct à la mère des escaliers d'Odessa. Comme les scènes de la manifestation et du lynchage de l'homme du peuple, cette séquence a été analysée méticuleusement par Marie-Claire Ropars, analyse dont on reprendra par la suite les conclusions. Cf. ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « L'intellectuel et le peuple, ou les aventures de la narration dans "Terre en Transe" », *Études littéraires*, vol. 13, numéro 1, 1980, p. 139-178.

voit dans la seule lâcheté du peuple la cause de son inaction, néglige bien entendu l'examen critique non seulement de son propre statut aux côtés du pouvoir, mais de la situation réelle marquée en particulier par la présence policière. À cet égard, l'assassinat de Felicio constitue effectivement l'un des points de bascule narrative du film, Paulo désavouant à sa suite Vieira.

Il faut admettre néanmoins que ce jugement et ces paroles, précisément du fait de leur violence et de leur brutalité, imprègnent de manière inévitable la scène de lamentation qui leur succède immédiatement, au sein de laquelle est dès lors insinué *a minima* un trouble, peut-être même un soupçon, au regard de la prière collective devant le cadavre qui amorce la séquence (et c'est bien cette possibilité de soupçonner la lamentation qu'interdisait *Le Cuirassé Potemkine*). Un travelling horizontal poursuit alors la psalmodie répétitive de la prière (« Bénit soit le fruit de Vos entrailles, Jésus... Sainte Marie, mère de Dieu, priez pour nous pauvres pécheurs, maintenant et à l'heure de notre mort, Amen... Ave Marie, pleine de grâce, le Seigneur soit avec vous, vous êtes bénie entre toutes les femmes et Jésus est béni... »), avant la prise de parole de la femme de Felicio (et qui débute ainsi : « Je lui avais pourtant dit de ne pas s'en mêler... »), et la plainte proprement dite, énoncée par un homme, dont il faut mentionner que ses paroles sont enregistrées par un journaliste : « L'assassin, c'est Vieira ! ... Il n'a tenu aucune de ses promesses... Ce misérable nous a tous trahis... » Cet instant correspond en effet au mouvement identifié par Didi-Huberman, de la lamentation sur le mort et sa gestuelle, à la protestation, aux accusations et à la colère précédant la révolte.

Cependant la reprise du motif est ici loin d'engager l'exemplarité du sens (exemplaire parce que cohérent) que *Le Cuirassé Potemkine* pouvait contenir : d'une part et en premier lieu, on l'a dit, la représentation ostentatoire de la liturgie catholique qui le précède est difficilement dissociable de sa condamnation par le poète, le recours à la prière conjugué

comme une impuissance (pour ne pas dire une aliénation) de plus²¹⁴ ; d'autre part, la présence d'un journaliste dédouble, ou décentre nécessairement la scène, qui se dévoile alors comme telle, ou du moins indique que sa reprise médiatique la crée précisément comme scène – or, ce dévoilement de la scène, ou de la scène-tableau, est l'un des motifs constants de *Terre en transe*, on y revient. Enfin, cette révolte en laquelle devrait s'achever la plainte ne sera jamais vue, mais seulement évoquée, par le biais de la dispute entre Paulo et Vieira, et qui présage de son écrasement par le pouvoir (c'est la réponse à la question de Paulo, « Que comptes-tu faire ? », à laquelle Vieira réplique seulement : « Répression policière. ») En ceci encore, dans *Terre en transe*, on allude au peuple (ou bien à son idée), plus qu'on ne le voit ou ne le représente directement. Or, cette discrétion du peuple – ou ce « manque », puisque l'on arrive par-là aux thèses deleuziennes²¹⁵ – autant que le doute qui entoure la représentation de la lamentation, à tout le moins enrayent la dialectique de la précipitation révolutionnaire du pathos, ou plus exactement du pathos comme « composante²¹⁶ » révolutionnaire, et c'est donc bien son exemplarité – sa dialectique exemplaire –, qui paraissent ici compromises.

Chez Eisenstein, on sait que ce bond du pathos vers la praxis révolutionnaire était aussi compris dans la notion d'« extase », à laquelle Didi-Huberman consacre un chapitre dans son ouvrage : « Le mot *extase* se réfère (...) à un processus de déplacement brutal – voire explosif – entre des régions physiques ou psychiques, spatiales ou temporelles, normales ou hors

²¹⁴ Sylvie Pierre détecte la même ambiguïté vis-à-vis du peuple dans le film. Cf. PIERRE, Sylvie, *Glauber Rocha*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1987, en particulier p. 22. Voir aussi à ce sujet, et pour une analyse de *Terre en transe*, AMENGUAL, Barthélémy, « Glauber Rocha ou les chemins de la liberté » [1973], *Du réalisme au cinéma*, anthologie établie par Suzanne Liandrat-Guigues, Paris, Nathan, 1997, en particulier p. 161-169.

²¹⁵ Deleuze écrit : « s'il y avait un cinéma politique moderne, ce serait sur la base : le peuple n'existe plus, ou pas encore... *le peuple manque*. » dans DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 281-291, ici p. 282.

²¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, *op.cit.*, p. 386.

normes, supposément fermées les unes aux autres²¹⁷. » L'extase, toujours un effet du montage, est donc encore une qualité de la dialectique, l'élément pathétique participant de cette puissance de sortie de soi : « L'extase, c'est d'abord la façon dont un *pathos* peut acquérir, tout à coup, force de pensée, puis d'action²¹⁸. » Dans le cas de la scène de lamentation du *Potemkine*, c'est le « processus d'« extase » pathétique par lequel quelques vieilles femmes en deuil allaient pouvoir “bondir hors de leur chagrin” et “sortir d'elles-mêmes” dans l'énergie du soulèvement, qui est aussi l'énergie de leurs émotions²¹⁹ ». C'est enfin l'expression de la violence de l'image dialectique elle-même, violence explosive, violence de son choc sur les sens et sur la pensée du spectateur, à son tour extatique devant elle²²⁰. Si par ce mouvement même, mouvement qui est donc aussi violence, la représentation chez Eisenstein peut être dite toute entière extatique (et son spectateur avec elle), c'est donc que l'extase s'apparente à la transformation, pour ne pas dire à la métamorphose, de soi, des autres, des masses, qui est le but (son désir de renouvellement) du mouvement révolutionnaire lui-même²²¹.

Or c'est bien ce transport dialectique, ce redoublement de la puissance par elle-même poursuivie dans l'extase qui dans le film de Rocha paraît s'enrayer. Non, et cela va de soi au regard de son œuvre, que celle-ci soit dénuée de pathos (ou même d'« emphase »), mais sa qualité n'est plus la même, et le révolutionnarisme lui-même a changé car, dit Deleuze, c'est

²¹⁷ *Ibid.*, p. 307.

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ *Ibid.*, p. 386.

²²⁰ C'est le sens de la fameuse formule d'Eisenstein : « Le cinéma soviétique doit fendre les crânes », citée par Deleuze, dont on peut rappeler qu'il associe cette violence et ce choc à ceux du sublime. Cf. DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 205-206.

²²¹ Eisenstein écrit ainsi : « Il nous est donné de connaître des formes bien plus hautes du pathétique, des formes bien plus hautes de l'extase [...] : il nous est donné de participer collectivement aux instants cruciaux des plus grands tournants de l'histoire (...) », cité par DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, *op.cit.*, p. 386.

l'un des centres de l'*Image-temps*, « il n'y a plus de "ligne générale"²²² » et « l'agitation ne découle plus d'une prise de conscience²²³ » : « le cinéma politique moderne ne se constituait plus sur une possibilité d'évolution et de révolution, comme le cinéma classique, mais sur des impossibilités, à la manière de Kafka : *l'intolérable*²²⁴. » Si donc l'agitation révolutionnaire n'est plus dialectique mais que le révolutionnarisme perdure, c'est, poursuit Deleuze, que l'agitation désormais « consiste à tout *mettre en transe*, le peuple et ses maîtres, et la caméra même, tout pousser à l'aberration²²⁵ ».

C'est à cet égard que *Terre en transe* peut hériter du *Potemkine*, et Rocha d'Eisenstein, sans que l'héritage ne devienne calque : si la somme d'impasses accumulées par le film dit « l'intolérable, l'invivable, l'impossibilité de vivre maintenant dans "cette" société²²⁶ », alors l'emphase et le pathétique n'entretiennent plus l'*extase* de la représentation, mais bien plutôt son *exaspération*. Le mouvement reste violent, mais c'est un « mouvement aberrant²²⁷ », pour reprendre la qualification deleuzienne, et la violence n'apparaît pas transfigurée dans la métamorphose révolutionnaire du peuple (la « ligne montante du chagrin », dans les mots d'Eisenstein), mais « communiquée » ou, pourrait-on dire, contaminée : la transe, l'aberration, dit Deleuze, pour « faire communiquer les violences autant que pour faire passer l'affaire privée dans le politique, et l'affaire politique dans le privé²²⁸ ». Contamination et prolifération de violences (des maîtres sur le peuple, du peuple (sur) lui-même, de la caméra sur tous, etc.), que le pathos et ses débordements engendrent, stimulent, ou aggravent tout à la fois, mais qui,

²²² DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 284.

²²³ *Ibid.*, p. 285.

²²⁴ *Ibid.*, p. 286.

²²⁵ *Ibid.*, p. 285.

²²⁶ *Ibid.*, p. 289.

²²⁷ *Ibid.*, p. 53.

²²⁸ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 285.

en ces débordements mêmes, par ses contradictions et par ses équivoques, exaspèrent la représentation plus qu'ils n'en réalisent l'extase. En d'autres termes encore, c'est la joie de l'extase révolutionnaire (sa jouissance, son ravissement, sa positivité), qui désormais paraît inaccessible²²⁹.

De fait, cette exaspération conjure donc à la fois la cohérence et l'exemplarité du sens que la scène de lamentation du *Cuirassé Potemkine* pouvait encore produire, cohérence et exemplarité qui étaient plus largement celles du récit, et plus encore celles du récit bâti sur le modèle épique – propre à conférer la dimension grandiose convenant aux masses devenues sujet, à rendre mémorable non seulement cet avènement, mais ses malheurs et ses exploits, et ainsi, par l'emprunt de cette forme, adoptant la cohérence de son univers et l'exemplarité de son sens. La scène de lamentation participait donc de l'épopée révolutionnaire en y intégrant la figure de la victime exemplaire (Vakoulintchouk), celle du « héros épique²³⁰ », dans les termes employés par Didi-Huberman, en revêtant sa mort de l'exemplarité que seule l'épopée octroie à ses victimes, celle de la souffrance admirable.

Or c'est bien ce cours (ce sens) de l'épopée populaire qui ne semble pouvoir être reproduit, et la lamentation de *Terre en transe* peut en être dite orpheline en ce qu'elle n'offre pas la cohérence de la scène du *Potemkine* : ni héroïque, ni même unanime (la présence du journaliste contrevient à « l'unanimité du deuil²³¹ » du *Potemkine*), elle ne constitue pas le

²²⁹ Il y a dans le cinéma révolutionnaire russe, et d'autant plus lorsqu'il recourt à la structure épique, quelque chose de ce « monde sans peur » que Barthes détectait dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert : « ce qui frappe dans toute l'*Encyclopédie* (et singulièrement dans ses images), c'est qu'elle propose un *monde sans peur* », dans BARTHES, Roland, « Les planches de l'"Encyclopédie" » [1964], *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques* [1953-1972], Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 94. (Ce qui ne signifie pas que la structure épique soit une garante invariable de l'absence de peur. Actuellement, les « épopées » américaines ne semblent pas dénuées d'angoisse.)

²³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, *op.cit.*, p. 80.

²³¹ BARTHES, Roland, « Le troisième sens », *op.cit.*, p. 46.

moment « charnière » d'un récit qui partant déroulerait sa dynamique épique. On peut rappeler qu'une même impossibilité affectait déjà *Le Dieu noir et le Diable blond* (1964), que *Terre en transe* pousse à son comble : le peuple alors, à travers le personnage de Manuel en particulier, se vouait d'abord au prophétisme délirant des *Beatos* illuminés, puis à celui des bandits *Cangaceiros*, séduit dans les deux cas par la promesse d'un destin, soit celle au fond d'acquérir une identité cohérente, celle du personnage inscrit dans une histoire mythique et révélée : dans les deux cas, en lieu de destin, seule une extrême violence – le film s'achevait ainsi sur un appel explicite à s'émanciper d'une histoire révélée (« Un jour éclatera une vraie révolution qui ne suivra ni les saints ni les *cangaceiros*, qui sera vraiment celle de tout le peuple, et alors le *sertão* sera la mer et la mer sera le *sertão*... »).

C'est qu'« à moins de tomber dans un peuple de carton-pâte et de révolutionnaires en papier²³² », il paraît impossible de reconduire la forme de l'« histoire monumentale²³³ » empruntée par le *Cuirassé Potemkine*, l'unanimité de son peuple et sa légende héroïque. Manque à cet effet une figure cohérente du peuple lui-même, cette figure du peuple qui chez Eisenstein était aussitôt figure de la révolution, en ce que les corps (ou même leurs parties : ce poing dont Barthes dit qu'il est « immédiatement un poing de prolétaire²³⁴ »), étaient déjà organisés en signes, ou en sujets, de la révolution – en eux contenant sa puissance, celle de la dialectique extatique, en une adéquation des corps à leur rôle qui précisément disait l'identité

²³² DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 286.

²³³ DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, *op.cit.*, p. 207. Deleuze recourt alors aux catégories historiques forgées par Nietzsche.

²³⁴ « Le poing serré (...) monté en “détail” plein, signifie l'indignation, la colère maîtrisée, canalisée, la détermination du combat ; uni métonymiquement à toute l'histoire Potemkine, il “symbolise” la classe ouvrière, sa puissance et sa volonté ; car, miracle d'intelligence sémantique, ce poing vu à l'envers, (...) ne peut être lu comme le poing d'un bagarreur, je dirais même : d'un fasciste : il est immédiatement un poing de prolétaire. » dans BARTHES, Roland, « Le troisième sens », *op.cit.*, p. 46.

révolutionnaire des masses. Si donc à ce « déjà-là » (de l'identité) du peuple correspondait presque naturellement la forme épique, la cohérence et l'exemplarité modèles de son récit, alors une même cohérence, une même exemplarité pouvaient orchestrer la figuration (et d'autant plus lorsque celle-ci recherche l'adhésion)²³⁵ :

« Une “suite” de typages correctement construite (...) exige fondamentalement deux conditions : premièrement, que la “résonance” expressive d'un tel visage soit absolument *juste*, comme un accord ou une note ne permettant pas la moindre fausseté dans un certain contexte ; secondement, que cette justesse soit exprimée avec un maximum d'évidence et de clarté, de façon que, durant le bref instant de la vision, la perception du spectateur puisse saisir et fixer l'image d'une certaine caractéristique humaine bien déterminée. C'est ainsi qu'est construite la “suite” des visages affligés autour du cadavre de Vakoulintchouk. Chaque visage (...) apporte non seulement un accord déterminé ou une note de tristesse, mais encore le signe d'une appartenance sociale, les associations correspondantes des conditions de vie, etc., etc.²³⁶ »

Les plans fixes tenant alors lieu de portraits, le « typage » eisensteinien devait donc établir l'identité ou l'adéquation du visage au cadre, c'est-à-dire aussi fixer par le cadre, et dans sa plénitude, une même plénitude de la figure, soit l'identité du corps au sens dont il devait être porteur : en somme, assurer la consistance de la représentation, la *configuration* épique *conformant* à leur tour les images du peuple.

²³⁵ Et en ce cas, le basculement du récit révolutionnaire dans la forme du récit épique, tirant lui-même sa source de la cohérence mythique, n'a-t-il pas pour effet de précipiter la révolution elle-même dans l'épopée et dans le mythe, événement fondateur et explication totale de l'histoire ? Et peut-être ainsi pour effet, moins direct, mais plus réel et pervers, que la réalité doive se plier à cette configuration mythique, soit qu'elle devienne tout aussi exemplaire et cohérente.

²³⁶ EISENSTEIN, S. M., *La Non-indifférente nature*, 2 [1945-1947], trad. par Luda et Jean Schnitzer, *Œuvres*, tome 4, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, p. 258.

Ces remarques d'Eisenstein sur le « typage » reconduisent ainsi aux essais de Roland Barthes. À cet égard, il faut rappeler dans un premier temps que la critique barthésienne porte moins sur le motif de la lamentation, ni même sur sa convocation d'une gestuelle « classique » (« anachronique », dirait Didi-Huberman), mais bien sur le fait que cette figure du chagrin vaut moins pour elle-même que pour le sens auquel elle est soumise, « sens historique²³⁷ » du deuil, sens de la révolution, mais encore, moins pour ce sens lui-même, que pour sa domination, ou son imposition (et c'est précisément cette imposition que le sens obtus vient contredire). Or, ce que dénote l'imposition d'un sens dominant, c'est, en toute fin de compte, l'autorité de la *mise en scène*, et qui est plus est une mise en scène en quelque sorte ostentatoire²³⁸, et en ce sens, c'est bien sur le pouvoir de la mise en scène que porte la critique, soit ce pouvoir capable de faire des corps des figures, ces « substituts sublimes du sens²³⁹ ».

Dans un second temps, et ce n'est pas négligeable, il faut donc souligner que Barthes commente uniquement les plans au sein desquels, précisément, seuls les hommes sont mis en scène : or ce sont bien sur ces plans (ces hommes) que se manifeste de la manière la plus impérieuse, la plus « démiurgique²⁴⁰ » qui soit, ce pouvoir de la mise en scène. Il va en effet de soi que les plans « documentaires » d'Odessa, de même que les plans généraux au sein desquels se distinguent uniquement des silhouettes, auxquels on peut ajouter celui de la viande véreuse (et bien que celui-ci soit capital au cours du récit), échappent, on l'a déjà mentionné par le biais de Didi-Huberman et Kracauer, au sens obvie : c'est bien sûr qu'on n'y retrouve

²³⁷ BARTHES, Roland, « Le troisième sens », *op.cit.*, p. 51.

²³⁸ Le terme est employé par Kracauer qui parle de la « joie ostentatoire des paysans collectivisés dans la *Ligne générale* » en exemple de ce qu'il nomme des « images de confirmation » (opposées aux « images de démentis ») : « Le plan a une fonction d'embellissement plutôt que de révélation. Dès que les images visent cette fonction, on peut être certain qu'elles servent à prôner une croyance ou à renforcer le conformisme. » dans KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, *op.cit.*, p. 431.

²³⁹ BARTHES, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *op.cit.*, p. 88.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 87.

pas le calcul qui semble présider à l'ordonnement méticuleux des corps et des visages, allant du typage par gros plan aux postures théâtrales du tableau vivant.

L'isolement de photogrammes par Roland Barthes est alors moins arbitraire qu'il n'y paraît, à moins de nier que la plupart des plans eisensteiniens, et c'est aussi ce qui fait leur attrait, sont d'une parfaite contenance, et par là aisément « détachables » (ce que Barthes qualifiait de « cinéma à vocation anthologique : il tend lui-même, en pointillés, au fétichiste, le morceau que celui-ci doit découper et emporter pour en jouir²⁴¹ », un cinéma de « jubilation continue, faite d'une sommation d'instantanés parfaits²⁴². ») Or, ce pouvoir de la mise en scène est ce qui autorisait Barthes à réunir Eisenstein, Brecht et Diderot, soit dans le tableau représentatif « la liaison de la géométrie et du théâtre : le théâtre est bien en effet cette pratique qui calcule la place *regardée* des choses²⁴³ », pouvoir s'exerçant donc particulièrement sur les corps devenant figures par leur inscription dans la scène-tableau.

Les scènes de lamentation comme celles de déploration, et parce qu'elles reproduisent une gestuelle traditionnelle et ritualisée, sont donc particulièrement emblématiques de cette mise en figure des corps : Damour écrit ainsi de la posture de déploration que jouant comme symbole ou allégorie de tel sentiment ou telle situation dramatique, elle est un « véritable "geste-épithète" du chagrin²⁴⁴ ». Or c'est bien cet usage purement symbolique et allégorique du corps qui scelle l'adéquation du corps au sens et dans le même temps la transformation du corps en figure (ainsi que d'emblée l'adéquation du sens ainsi figuré à la scène-tableau qui

²⁴¹ *Ibid.*, p. 88.

²⁴² Ou d'« instants prégnants » : « ce sera un hiéroglyphe où se liront d'un seul regard (d'une seule saisie, si nous passons au théâtre, au cinéma) le présent, le passé et l'avenir, c'est-à-dire le sens historique du geste représenté. » *Ibid.*, p. 89.

²⁴³ *Ibid.*, p. 86.

²⁴⁴ DAMOUR, Christophe, « La déploration, de Sarah Bernhardt à Al Pacino. Permanence et migration d'une posture codifiée (arts visuels, théâtre, cinéma) », *op.cit.*, p. 27.

l'impose : pouvoir de la mise en scène). La scène de lamentation peut donc bien à son tour être dite consistante, par sa propre consistance de figure : consistance du rituel et de la tradition, consistance d'une gestuelle à la chorégraphie fixe, consistance sémantique, d'un sens non équivoque, pour ainsi dire « plein » et immédiatement reconnaissable, consistance temporelle enfin, c'est-à-dire persistance de la figure dans le temps.

3. Commémoration et rhétorique

C'est donc en ce sens également, on l'a dit, que dans *Le Cuirassé Potemkine* cette consistance retrouve celle du monument, en répondant deux fois, pour ainsi dire, au projet commémoratif :

« Il est remarquable, écrit ainsi Didi-Huberman, que (...) *commémoration et révolution* se trouvent si intimement articulées, non seulement au plan du récit (les événements d'Odessa déclenchés à partir du mort "commémoré"), mais aussi au plan du film lui-même (qui, de commémorer en 1925 la révolution de 1905, se posera lui-même comme un acte révolutionnaire, inaugural, dans l'histoire du cinéma)²⁴⁵ (...) »

Au vu de l'œuvre d'Eisenstein, cette fonction peut donc être comprise très littéralement et en son dessein social, consacrée par les films de reconstitution historique²⁴⁶ commémorant la révolution soviétique.

²⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, *op.cit.*, p. 385.

²⁴⁶ Comme, avant le cinéma, le genre des tableaux d'histoire, analogie employée par Didi-Huberman : « cinéaste d'histoire – ainsi qu'on parle de "peintres d'histoire" –, mais encore comme poète épique. » *Ibid.*, p. 222. On peut rappeler à ce propos avec Jacques Rancière que la « peinture d'histoire se juge au rapport de convenance que la disposition des corps sur le tableau entretient avec la nature des personnages mémorables représentés et la

Or, la « mémoire des événements fondateurs du groupe », écrit Ricœur dans ses essais portant sur l'idéologie et l'utopie, cette forme de mémoire sociale, éprouvée ou vécue sous le mode du rituel commémoratif, « est un acte essentiellement idéologique²⁴⁷ », qui vise, à travers les cérémonies commémoratives d'une communauté, à « diffuser la conviction que ces événements fondateurs sont constitutifs de la mémoire sociale et, à travers elle, de l'identité même de la communauté²⁴⁸. » Il s'agit là de la première fonction de l'idéologie selon Ricœur, qui en dégage trois au sein de ses études – l'intégration, la légitimation et la distorsion – et tâche ainsi de distinguer en partie l'idéologie d'une compréhension strictement négative : le terme, précise-t-il en ce sens, « s'oppose simplement à ce qui est réel, effectif » et « le problème de l'idéologie est seulement qu'elle est représentation et non praxis réelle. La ligne de clivage ne passe pas entre le faux et le vrai, mais entre le réel et la représentation²⁴⁹ ». C'est là en vérité ce qu'idéologie et utopie ont en commun, soit « une certaine forme de non-congruence, de non-coïncidence avec la réalité telle qu'elle est²⁵⁰. »

Cette distance d'avec la réalité, qui est donc une distance interprétative, est celle de la rhétorique, qui engage elle-même l'usage de tropes ou de figures du discours, par lesquels se forme la représentation qu'une communauté se donne d'elle-même. À ce niveau primitif la rhétorique est encore intégratrice : « Tout groupe tient, je veux dire se tient debout, acquiert une consistance et une permanence, grâce à l'image stable et durable qu'il se donne de lui-

valeur exemplaire de la scène. » dans RANCIÈRE, Jacques, « L'historicité du cinéma », p. 45-60, dans DE BAECQUE, Antoine, DELAGE, Christian (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 1998, p. 47.

²⁴⁷ RICOEUR, Paul, *L'idéologie et l'utopie* [1986], trad. par Myriam Revault d'Allones et Joël Roman, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2005, p. 345.

²⁴⁸ RICOEUR, Paul, « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social. », *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1986, p. 424.

²⁴⁹ RICOEUR, Paul, *L'idéologie et l'utopie*, *op.cit.*, p. 114-115.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 231.

même²⁵¹ », écrit ainsi Ricœur. Cette image ou représentation *consistante* du groupe correspond donc à la fonction première de l'idéologie, qui est de préserver et de renforcer l'identité de la communauté et, dans les célébrations commémoratives, « de servir de relais pour la mémoire collective, afin que la valeur inaugurale des événements fondateurs devienne l'objet de la croyance du groupe entier²⁵² ». Ces opérations de « réactualisation » entraînent donc, on l'a dit, l'usage de figures de discours par lesquels la rhétorique publique cherche à asseoir cette croyance du groupe, c'est-à-dire à persuader.

Or, c'est bien à ce niveau que se situe le point de bascule, que l'usage de tropes et de figures contient déjà virtuellement en leur écart d'avec la réalité, soit dans la rhétorique persuasive la volonté de légitimer l'autorité représentante du groupe, la rhétorique commençant alors, en quelque sorte, à accuser cet écart, en devenant de plus en plus stéréotypée :

« (...) la commémoration se transmute si facilement en argumentation stéréotypée : par celle-ci, nous affirmons qu'il est bien que nous soyons comme nous sommes. L'idéologie continue de dégénérer si on considère par quelle simplification souvent grossière et par quelle schématisation souvent arrogante le processus d'intégration se prolonge dans celui de légitimation²⁵³. »

Enfin, la dernière fonction de l'idéologie, de distorsion et de dissimulation, est un glissement, une « corruption²⁵⁴ » dit Ricœur, de cette fonction pivot de légitimation de l'autorité :

²⁵¹ RICOEUR, Paul, « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social. », *Du texte à l'action*, *op.cit.*, p. 424.

²⁵² L'événement fondateur se représente donc « lui-même idéologiquement à la conscience du groupe. » *Idem*.

²⁵³ *Ibid.*, p. 425.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 426.

l'idéologie atteint alors ce degré « pathologique²⁵⁵ » où l'usage de figures n'engage que la distorsion du réel, son renversement ou son inversion, selon l'image utilisée par Marx, où la rhétorique devenue entièrement réifiée sert uniquement les mensonges d'un pouvoir qui par elle veille à ses intérêts. En ce cas, la difficulté que pose l'idéologie est bien que chaque fonction puisse se prolonger dans la suivante, difficulté inhérente à sa nature de représentation en son écart d'avec la réalité.

Distinguer néanmoins entre ces moments de l'idéologie autorise à reconsidérer les images eisensteiniennes en y opérant un discernement analogue (et tout en y reconnaissant cette complexité de nature)²⁵⁶. À cet égard, il va de soi que l'œuvre d'Eisenstein, et de par son versant commémoratif, est ouvertement idéologique : il s'agit bien, dans la représentation de la révolution de 1905, et plus tard de celle d'Octobre, de célébrer l'événement fondateur de l'identité révolutionnaire soviétique et, par le biais de cette célébration, de constituer, de préserver, et finalement de renforcer l'identité révolutionnaire : c'est le niveau premier, intégratif, par lequel la communauté se donne une « image idéalisée » et consistante d'elle-même, image qui doit en retour renforcer son identité. Pour que cette identité soit préservée et renforcée, elle doit demeurer l'objet de la croyance du groupe, et sont donc employées à cette fin, on l'a dit, des figures, par lesquelles cette image consistante est formée, et par lesquelles cette image convainc, les figures servant alors dans le même temps une rhétorique persuasive. En ce sens donc, le problème posé par la représentation du peuple chez Eisenstein est bien

²⁵⁵ RICOEUR, Paul, *L'idéologie et l'utopie*, *op.cit.*, p. 37.

²⁵⁶ On peut dire en ce sens que si Roland Barthes fait porter le soupçon dès les premières fonctions de l'idéologie, Didi-Huberman s'attache à celle d'intégration : la figure est bien alors ce socle résistant sur lequel un peuple se « tient debout ». C'est plus généralement la problématique de la tradition qui est soulevée dans les figures de lamentation : comme transmission d'un héritage passé, et qui de ce passé tire son autorité, sa « prétention à la vérité », la tradition est alors « instance de légitimité », qui peut être considérée comme un poids qui tend à bloquer les initiatives nouvelles, à prescrire les ruptures, ou bien comme ce socle résistant sur lequel se tenir. Cf. RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 3*, *op.cit.*, p. 410.

qu'elle puisse répondre à ces deux fonctions : que dans sa mise en scène, le peuple devienne figure, afin de donner une image consistante de l'identité révolutionnaire soviétique et que, dans le même temps, devenu figure, il puisse servir la rhétorique persuasive, soit qu'on use du peuple comme d'une figure (parmi d'autres) du discours²⁵⁷.

On peut donc considérer que la scène de lamentation du *Potemkine* concentre en effet puissamment ce double usage de la figure, à partir de laquelle on pourrait en quelque sorte ramasser la rhétorique eisensteinienne sous une figure prédominante, que les notions de pathos, d'emphase ou d'extase connotent à leur tour, soit celle de l'hyperbole. La définition qu'en donne Fontanier dans *Les Figures du discours* est la suivante : « L'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire²⁵⁸. » L'hyperbole est donc une figure pour ainsi dire constitutivement persuasive du discours, l'écart vis-à-vis de la réalité étant ici celui de l'exagération, une réalité qu'elle cherche donc moins à travestir qu'à amplifier ou aggraver – à dramatiser. On pourrait dire en ce cas que l'écart présenté par le cinéma d'Eisenstein vis-à-vis de la réalité correspond à celui de l'hyperbole, c'est-à-dire à l'exagération²⁵⁹.

En ce sens, la lamentation est la figure d'un deuil en quelque sorte exagéré, exagération due à sa nature de rituel mis en scène ou dramatisé, dont la fonction est bien entendu de

²⁵⁷ C'est à ce point limite que se pose donc le problème de la distorsion et de la dissimulation dans l'œuvre d'Eisenstein : limite car il n'est pas dit qu'Eisenstein l'ait jamais franchi et soit « tombé » dans la pathologie.

²⁵⁸ FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1827-1830], Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 123.

²⁵⁹ Ou à la caricature, qui correspond bien à une rhétorique hyperbolique de la figuration, un procédé récurrent dans les films d'Eisenstein. À ce sujet, cf. ACKERMAN, Ada, *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, en particulier p. 117-136.

renforcer la communauté dans la communion autour du mort. Damour, on s'en souvient, signalait aussi ce double statut de la posture « emphatique » et « excessive » de déploration, « véritable trope visuel » employé pour sa « portée esthétique » en même temps que sa « puissance rhétorique » dans l'économie du récit²⁶⁰. En somme, une figure toute entière constitutive du récit auquel elle veut faire adhérer, soit une adéquation de la figure au (sens du) récit. Lorsque ce récit est le récit identitaire de la communauté, l'adéquation signifie donc que la figure est au service de la préservation de l'identité de la communauté.

Il est alors notable que pour signifier cette adéquation, Ricœur ait de même employé l'analogie du tableau afin d'illustrer la forme d'imagination constituante prise par l'idéologie : « L'une des fonctions de l'imagination est, sans aucun doute, de conserver les choses par le moyen des portraits et des tableaux²⁶¹ », écrit ainsi Ricœur, l'imagination servant alors à « garantir un ordre. Dans ce cas, sa fonction est de mettre en scène un processus d'identification qui reflète l'ordre. L'imagination prend ici l'apparence d'un tableau²⁶². » En face, l'utopie tire au contraire l'imagination du côté de la fiction :

« Le tableau perpétue l'identité, alors que la fiction dit autre chose. Par conséquent, la dialectique propre à l'imagination elle-même est peut-être ici à l'œuvre, dans la relation entre tableau et fiction, comme elle est à l'œuvre dans le champ social, dans la relation entre idéologie et utopie²⁶³. »

En d'autres termes, la fixité de l'image et de son cadre détermine une relative fixation du sens (cela dit ici sans connotation péjorative) qu'il s'agit de préserver, soit l'identité de la

²⁶⁰ DAMOUR, Christophe, « La déploration, de Sarah Bernhardt à Al Pacino. Permanence et migration d'une posture codifiée (arts visuels, théâtre, cinéma) », *op.cit.*, p. 24.

²⁶¹ RICOEUR, Paul, *L'idéologie et l'utopie*, *op.cit.*, p. 407.

²⁶² *Ibid.*, p. 350.

²⁶³ *Ibid.*, p. 407.

communauté à travers son portrait et sa figure consistante. C'est en retour cette fixité consistante qui la rapproche du monument.

Or, et pour revenir au film de Rocha, c'est précisément cet ordonnancement sous forme de scène-tableau que *Terre en transe* s'efforce de déconstruire, en dédoublant systématiquement ces scènes et en mettant en évidence leur construction. C'est pourquoi, et tel que le signale Marie-Claire Ropars dans son analyse du film, « [l]oin de permettre, comme dans le système brechtien, la constitution du conflit, l'organisation scénique désigne au contraire son effacement²⁶⁴ » dans *Terre en transe*. La séquence de l'accession au pouvoir du despote Diaz qui, écrit-elle, devient la figure « du pouvoir à partir du moment où elle se réalise dans l'appropriation d'un espace scénique²⁶⁵ », est en effet particulièrement représentative de cette association de la scène-tableau au pouvoir, le couronnement final de Diaz en répétant sa fixité et sa composition. Explicitement rapportée à la représentation (issue) du pouvoir, la scène-tableau est donc, dans *Terre en transe*, systématiquement débordée, ou « décadée » : il s'agit ainsi, dit encore Ropars, de « passer d'une scène déjà fixée dans ses résultats à une scène démontée dans ses mécanismes, opérer donc sur elle un travail de déconstruction critique, faute d'avoir pu en réaliser la construction active²⁶⁶. » Un dédoublement de la scène qui, la dévoilant, par le biais de son débordement ou de sa « dispersion », contrevient donc à l'intégrité du tableau et, par-là, à celle de son sens et de sa lisibilité – cadres débordés, ou excédés, scènes dispersées, dont Barthes avait déjà souligné la possibilité :

²⁶⁴ ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « L'intellectuel et le peuple, ou les aventures de la narration dans "Terre en Transe" », *op.cit.*, p. 172.

²⁶⁵ *Idem.*

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 170.

« On n’aurait sans doute aucun mal à repérer, dans le théâtre post-brechtien et dans le cinéma post-eisensteinien, des mises en scènes marquées par la dispersion du tableau, le dépiècement de la « composition », la promenade des “organes partiels” de la figure, bref l’enrayement du sens métaphysique de l’œuvre, mais aussi de son sens politique – ou du moins le report de ce sens vers une *autre* politique²⁶⁷. »

Soit par choc en retour une mise en scène à son tour exaspérée, interdisant ou excluant la plénitude des instants parfaits du *Potemkine*, exclusion manifeste dans le glissement du plan fixe (portrait et tableau) eisensteinien au plan séquence de Rocha pour filmer la lamentation – à laquelle il faut ajouter la présence du son, figurée par celle du micro enregistreur du journaliste. (On peut dire en ce sens que le son, d’autant plus lorsqu’il devint synchrone, a contribué à « décomposer » la figure, que le cinéma muet favorisait en donnant des corps filmés le seul dessin, si l’on peut dire, presque le seul contour – grandeur duplice du muet²⁶⁸). Cette dispersion est incompatible avec la fixité du monument et c’est donc la fonction commémorative qui paraît à son tour reportée. En ce sens encore, la scène de lamentation ne peut acquérir l’exemplarité qu’elle possédait dans le film d’Eisenstein où la commémoration, on l’a dit, jouait deux fois : la scène commémorant un mort, le film célébrait la révolution, soit le peuple révolutionnaire (et c’est également parce qu’il suit le personnage du poète que *Terre en transe* se distancie du peuple, une distance qui paraît inconcevable dans le *Potemkine*).

²⁶⁷ BARTHES, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *op.cit.*, p. 88.

²⁶⁸ Deleuze écrit en ce sens : « Le muet opérait une répartition de l’image visible et de la parole lisible. Mais, quand la parole se fait entendre, on dirait qu’elle fait voir quelque chose de nouveau, et que l’image visible, dénaturalisée, commence à devenir lisible pour son compte, *en tant que* visible ou visuelle. Celle-ci, dès lors, acquiert des valeurs problématiques ou une certaine équivocité qu’elle n’avait pas dans le muet. Ce que l’acte de parole fait voir, l’interaction, peut toujours être mal déchiffré, mal lu, mal vu : d’où toute une montée du mensonge, de la duperie, qui se fait dans l’image visuelle. » dans DELEUZE, Gilles, *L’image-temps*, *op.cit.*, p. 298. D’où alors des effets de figuration très forts quand le parlant se fait muet.

Or, *Terre en transe* ne célèbre ni ne commémore rien : peut-être parce qu'ici, il n'est pas de révolution victorieuse, fait défaut un événement fondateur auquel un peuple arrimerait son récit, inhibant la possibilité d'une mémoire partagée, dont les monuments sont encore les signes, qui disent une commune identité. Enfin, et comme équivalents plastiques des « grandes célébrations funéraires autour desquelles un peuple entier est rassemblé²⁶⁹ », les monuments sont également, comme le signale Ricœur en s'appuyant sur le texte des *Cinq leçons de psychanalyse* de Freud, des « réponses à la perte²⁷⁰ », soit l'équivalent public du travail de deuil freudien. Dépourvu de qualité monumentale, *Terre en transe* prive donc son public de cette résolution qui fait de la perte une perte édifiante autour de laquelle (se) rassembler, le deuil n'engageant pas alors sa reprise narrative dans le récit populaire.

4. Monument documentaire

Dans son essai consacré aux *Trois chants sur Lénine* de Dziga Vertov, film de commande réalisé pour le dixième anniversaire de la mort du dirigeant, Annette Michelson a particulièrement mis en évidence ce mouvement de reprise politique et cinématographique du deuil dans sa résolution commémorative par le biais des célébrations rituelles et de la monumentalisation de la perte. Divisé en trois parties correspondant à trois chants populaires – « Mon visage se trouvait dans une prison noire », consacré à l'émancipation des femmes musulmanes, « Nous l'aimions », sur les funérailles de Lénine, et « Dans la grande ville de

²⁶⁹ RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 95.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 86. Cf. FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse* suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique* [1909/1924], trad. par Yves Le Lay et Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 2006, p. 18-20.

Pierre », revenant sur l'édification du socialisme –, réinvestissant par-là, et tel que le signale Michelson, la tradition des chants de lamentation commémoratifs russes, le film de Vertov déploie les procédés techniques qu'on lui connaît (jeux sur le mouvement et le montage du film par les arrêts sur image, les accélérés ou ralentis, les surimpressions, les répétitions, etc., des procédés que Michelson qualifie d'« anomalies cinématographiques²⁷¹ »), mais aux fins, remarque-t-elle, désormais, du travail de deuil.

Particulièrement évocateurs de cette fonction, l'usage de l'arrêt sur image et la présence de photographies de Lénine qui, suspendant le cours du film et immobilisant son mouvement, accomplissent pour Michelson une double opération, soit la reconnaissance de la mort de Lénine en même temps que sa transformation iconique. Empruntant à Philippe Dubois le terme de « thanatographie » qu'il emploie dans *L'acte photographique*, Michelson signale que cette suspension du mouvement du film par la photographie ou l'arrêt sur image renvoie à la temporalité particulière de la photographie que Dubois nomme un « hors temps de la mort²⁷² », la fixité photographique ratifiant pour ainsi dire une seconde fois la mort de Lénine tout en le monumentalisant :

« The function of the monumental is not only to commemorate, but definitively to inter and block the return of the dead (the stone set over the grave to impede the corpse's resurrection). *Three Songs of Lenin* (...) is designed both to mark and to terminate a process; it is designed to accomplish the work of mourning for the Lost Leader, elevating him to the sublime inane (...). Vertov's deployment of the cinematic anomalies, of the

²⁷¹ MICHELSON, Annette, « The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System », *October*, vol. 52, printemps 1990, p. 16-39, ici p. 38. Et au sens freudien de l'expression, Michelson s'appuyant sur *Deuil et mélancolie*. *Ibid.*, p. 35.

²⁷² *Ibid.*, p. 32 : « One can say that it inserts, within our experience of lived time, the extratemporality of death. And it is this that gives to the freeze-frame and to other cinematic forms of temporal digression their particular effect of power. » Cf. DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*, Éd. Nathan, Paris, 1990, p.160.

optical panoply of slow motion, stretch printing, looping, freeze-frame, reverse motion, originally constituted as an arsenal in the assault upon the conditions and ideology of cinematic representation (in that progress from the magical to the epistemological function²⁷³), are now deployed as an admittedly powerful instrument in the working through, in the obsessive rehearsal of the past, in that labor of repetition, deceleration, distension, arrest, release, and fixation which characterize the work of mourning (...). And it is, moreover, in the film's instants of the freezing of the frame (...) that we feel, within the cinematic figuration of this work, the release of Lenin into the frozen atemporality of the still photograph, which figures the acknowledgment of the loved object as dead, and therefore, as Christian Metz has put it, "one who can be loved as dead"²⁷⁴. »

On reviendra plus longuement sur cet effet de la photographie dans le film dans la dernière partie, auquel un grand nombre de travaux a été consacré, travaux qui succèdent pour la plupart au premier tome de *L'Entre-Images* publié par Raymond Bellour en 1990, ayant largement ouvert et balisé le champ de recherche sur ce sujet²⁷⁵. Néanmoins, Michelson en recueille déjà les grands motifs, en soulignant les liens de l'arrêt photographique à la mort et au deuil dans le film – tout en précisant que cet effet, dans les *Trois chants sur Lénine*, est conforme au travail du deuil et que le film résiste à l'abandon mélancolique. La troisième et dernière partie du film est en effet particulièrement significative de ce travail, où sont présentés les accomplissements industriels soviétiques, les intertitres juxtaposant ces réalisations au rappel

²⁷³ Michelson fait ici référence à son essai sur *L'homme à la caméra*, dans lequel les procédés mis en œuvre par Vertov sont alors considérés comme les moyens d'une enquête épistémologique sur le cinéma, visant à s'opposer à l'illusion cinématographique. On revient sur ce texte en suivant.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 38.

²⁷⁵ Bellour fait lui-même référence aux *Trois chants sur Lénine* dans *L'Entre-images* : « l'arrêt de mouvement, le glissement vers l'immobile qui travaillent le film, ne sont pas seulement la figure intérieure du deuil ouvert par la mort de Lénine (et de la Révolution) ; mais, déjà, celle d'une première "mort" du cinéma. » dans BELLOUR, Raymond, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo* [1990], Paris, La Différence, nouvelle édition revue et corrigée, 2002, p. 112.

de la figure de Lénine : « Si seulement Lénine pouvait voir notre pays aujourd'hui ! », est-il écrit à quatre reprises, les inscriptions « NOTRE PÉTRÔLE ! », « NOTRE CHARBON ! », « NOTRE MÉTAL ! » entrecoupant ces rappels et montrant les succès de la production soviétique. L'immobilité photographique est alors, et en quelque sorte, rédimée par le mouvement du film, ce déplacement signalant l'issue positive du deuil de la nation qui, à travers le révolutionnarisme et l'unanimité des peuples, surmonte le chagrin de la perte dans le socialisme en marche.

On saisit à cet égard, et bien que les moyens divergent entre le film de Vertov et celui d'Eisenstein, on y revient, la manière dont, pour employer des termes de Michelson, le document devient monument²⁷⁶ : d'une part, la convocation des traditions de lamentation, traditions qui charrient une iconographie stable, tendent donc à la « mise en icône », si l'on peut dire, au sein du film, du deuil (du mort comme de ceux qui le pleurent) ; d'autre part, ce rappel ou cette reprise iconique du deuil s'effectue à travers une fixité de l'image : pose théâtrale chez Eisenstein, pause photographique chez Vertov. Dans les deux cas, la monumentalisation du deuil est aussi celle du film (*Trois chants sur Lénine* constitue bien selon Michelson un « monument cinématographique (*cinematic monument*)²⁷⁷»), cette qualité signalant de surcroît la réussite du travail de deuil, et sa reprise au sein de la dialectique révolutionnaire.

Michelson, on l'a vu, observe que les procédés employés par Vertov et mis au service du travail de deuil dans les *Trois chants sur Lénine*, relèvent dans *L'homme à la caméra* d'une

²⁷⁶ *Idem.*

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 23. On peut rappeler qu'en Russie soviétique le mausolée de Lénine constituait le lieu commémoratif par excellence de la Révolution.

« théorie du film comme enquête épistémologique²⁷⁸ » : Vertov, alors, lutte contre l'illusion cinématographique, assimilée à la magie, par le dévoilement et la révélation des techniques de montage et de projection. Ce sont ces techniques, plus que la « vitesse, la complexité et la virtuosité formelle²⁷⁹ » du tout qui, pour Michelson, sont responsables du « choc » causé par le film, la « disruption systématique des effets d'identification et de participation générant une *crise de la croyance*²⁸⁰ » en l'image cinématographique. En d'autres termes, *L'homme à la caméra* est de part en part une entreprise de déconstruction critique : s'accordant au projet de Vertov de « déchiffrement communiste du monde²⁸¹ » par les moyens du cinéma, le « ciné-œil » et le « cinéma-vérité » cherchent, on le sait, à entraîner l'œil du spectateur, afin qu'il acquiert une forme de conscience plus élevée des rapports dans le monde, dégagé des habitudes de vues comme de croyances – l'utopie du cinéma redoublée dans l'utopie communiste : le cinéma comme « révolution du regard²⁸². »

C'est pourquoi l'on peut ajouter également que cette déconstruction ne se confine pas à l'illusion et à la représentation cinématographiques, mais qu'elle s'attaque à la réalité elle-même. C'est du reste en ce sens que Michelson réintègre ces concepts vertoviens dans un contexte où le cinéma est perçu comme un « instrument crucial d'enquête et d'analyse²⁸³ » de la réalité, d'Epstein à Benjamin – Michelson renvoie à l'essai de ce dernier, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dont elle cite le célèbre passage sur les

²⁷⁸ MICHELSON, Annette, « From Magician To Epistemologist. Vertov's *The Man With A Movie Camera* » [1972], *October*, vol. 162, automne 2017, p. 112-132, ici p. 123.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 128.

²⁸⁰ *Idem.*

²⁸¹ VERTOV, Dziga, « Naissance du ciné-œil », p. 59-62, *Articles, journaux, projets*, trad. et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, 10/18, Cahiers du cinéma, 1972, p. 62.

²⁸² AUMONT, Jacques, « *L'homme à la caméra*, film de Dziga Vertov », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/l-homme-a-la-camera/>

²⁸³ MICHELSON, Annette, « The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System », *op.cit.*, p. 21.

photographies d'Atget des rues de Paris, comparées au « lieu du crime », soit comme des indices nécessitant interprétation, on y reviendra. Cette entreprise et ce contexte sont donc ceux de la mise en avant des qualités indicielles du cinéma, prenant ainsi part au « paradigme indiciaire », précisément, que Carlo Ginzburg a mis au jour, dont « le noyau » est constitué par l'idée que « [s]i la réalité est opaque, des zones privilégiées existent – traces, indices – qui permettent de la déchiffrer²⁸⁴. »

On reviendra sur ce paradigme par le biais des écrits de Benjamin et Kracauer en particulier, néanmoins il suffit pour l'instant de remarquer que c'est par conséquent d'une autre manière (et si dans les deux cas le cinéma put apparaître comme la technique la plus adéquate à la Révolution), autre que celle d'Eisenstein, que le cinéma de Vertov répond au programme communiste : Eisenstein trouve dans le cinéma la technique la plus à même de grandir ses sujets, de les agrandir, d'élever le peuple à hauteur du mythe et jusque dans la Dignité de l'Art, quand Vertov y découvre au contraire le moyen de l'en sortir, considérant justement que sa dignité est de n'y pas appartenir (et c'est bien cette non-appartenance de la vie à l'art qui mérite que l'on s'y intéresse, et que cette vie soit passage et mouvement, sans cesse mouvement et passage, et par là précisément non édifiante : la « vie à l'improviste » révélée dans le fragment, le fortuit, le contingent, s'oppose également en ce sens aux méticuleuses compositions d'Eisenstein, ainsi qu'à leur clôture²⁸⁵).

²⁸⁴ GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, numéro 6, 1980, p. 3-44, ici p. 29. Méthode dont le point de départ est « la triade Morelli-Freud-Conan Doyle », soit les indices et symptômes dans l'art, la médecine et l'enquête policière. *Ibid.*, p. 24.

²⁸⁵ Rancière écrit en ce sens que « ce que la caméra de Vertov supprime, c'est ce retard ou cet intervalle qui donne au regard la possibilité de mettre une histoire sur un visage. » dans RANCIÈRE, Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011, p. 37.

Or, c'est par là que l'analyse des *Trois chants sur Lénine* appelle un amendement. Dans *La chambre claire*, Barthes écrit ainsi :

« Les anciennes sociétés s'arrangeaient pour que le souvenir, substitut de la vie, fût éternel et qu'au moins la chose qui disait la Mort fût elle-même immortelle : c'était le Monument. Mais en faisant de la Photographie, mortelle, le témoin général et comme naturel de "ce qui a été", la société moderne a renoncé au Monument²⁸⁶. »

Que l'arrêt photographique puisse supplanter la fixité du monument, que l'empreinte mécanique détrône l'évocation construite, signale donc que les photographies de Lénine, dans le film de Vertov, et bien que tirées du côté de l'icône, ne cessent pas d'en être l'indice²⁸⁷. La priorité accordée par Vertov aux qualités indicielles de son médium, y compris dans l'hommage commandé qu'il rend à Lénine, déplace donc quelque peu les termes du problème par un transfert d'autorité, pour ainsi dire, autorité dont la provenance n'est plus désormais celle de la mise en scène et de la reconstitution, mais bien celle du document, à partir duquel se construit le montage²⁸⁸.

C'est ce transport, soit du pouvoir de la mise en scène à la mise en œuvre des archives, de la composition et du jeu à l'arrêt photographique pour signifier le deuil, dont on cherche à

²⁸⁶ BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 146.

²⁸⁷ On reviendra plus longuement sur ce double rapport que la photographie entretient, de l'icône à l'indice, par le biais de la réflexion de Jean-Marie Schaeffer sur la photographie. Cf. SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

²⁸⁸ « Si, donc, ni la révolution documentaire, ni la critique idéologique du document/monument n'atteignent dans son fond la fonction qu'a le document de renseigner sur le passé et d'élargir la base de la mémoire collective, la source d'autorité du document, en tant qu'instrument de cette mémoire, c'est la *signifiance* attachée à la trace. » dans RICOEUR, Paul, *Temps et récit 3, op.cit.*, p. 217. On reviendra sur cette autorité de la trace documentaire.

observer le prolongement autant que l'extension dans le cinéma élégiaque. Il faut alors signaler que cette extension paralyse considérablement le report de la fonction monumentale dans la photographie qu'autorise encore le film de Vertov. Ce report, dans les *Trois chants sur Lénine*, est en effet rendu possible d'une part, et ce n'est pas négligeable, par sa reprise institutionnelle (la commande du Parti), et sa destination (celle des masses) – un cadre et une ambition dont le cinéma ici considéré est largement dépourvu ; d'autre part, cette extension de l'usage documentaire tend à faire de l'immobilité photographique un étalon des films, inversant ainsi une tendance première du cinéma, aperçue chez Vertov, soit la rétractation, ou la réparation, de la suspension photographique par le mouvement du film.

Si l'on a dit avec Michelson que ce procès, dans les *Trois chants sur Lénine*, mime celui du travail de deuil « réussi », *L'homme à la caméra* n'est pas moins exemplaire de cette tendance, pour ne pas dire cette impulsion, à mettre de l'avant la fixité photographique pour mieux en triompher : la fameuse séquence débutant par la suspension de la course du cheval par un arrêt sur image, puis exposant les visages et les mines figés dans les photogrammes, auxquels bientôt le travail de la monteuse redonne vie et mouvement, témoigne non seulement de l'exigence épistémologique que Michelson a décrite mais, et ce n'est pas incompatible, d'une démonstration de puissance, celle du cinéma à ranimer ce que la photographie arrête²⁸⁹

²⁸⁹ Bellour écrit dans le même sens à propos des arrêts sur image de *L'homme à la caméra* : « Mais il semble que l'arrêt sur image ait été alors une façon parmi d'autres de traiter librement un temps de cinéma passionné par la conquête de ses mouvements. On peut le concevoir comme une forme, extrême certes, mais pas vraiment particularisée, proche de ces autres trucages ou modifications de rythme que sont le ralenti, l'accélééré, les inversions de mouvements, etc. » dans BELLOUR, Raymond, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo, op.cit.*, p. 112. Dans le même sens, Laurent Guido écrit que *L'homme à la caméra* « apparaît comme l'une des premières actualisations d'une exhibition de la machinerie cinématographique via l'arrêt sur image qui prendra (...) une valeur programmatique pour la création cinématographique de la seconde moitié du XXe siècle. » dans GUIDO, Laurent, « Introduction. Les saccades paradoxales du nouvel « inconscient optique » », p. 21-36, dans GUIDO, Laurent et LUGON, Olivier (dir.), *Fixe / animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010, p. 36.

(et sans doute cette puissance du mouvement est-elle aussi celle de la Révolution, dont témoignent le sentiment de joie et l'énergie vitale qui se dégagent du film²⁹⁰).

Cette inversion de tendance qui par la suite affecte le cinéma, voyant la suspension photographique prendre le pas sur la mise en mouvement, reverse donc d'une part le deuil vers son inachèvement mélancolique, d'autre part, et par ce biais même, à l'incapacité, qui s'apparente au refus, de rédimier la perte dans sa monumentalisation, soit dans la réconciliation commémorative. Enfin, et de manière plus générale, elle contrarie ces puissances du mouvement (qui étaient tout autant celles des masses et de l'Histoire), desquelles le cinéma semblait non seulement procéder mais encore paraissait célébrer.

5. Propagande et soupçon

Dans *L'Image-temps*, Gilles Deleuze convoque les thèses avancées par Serge Daney dans son recueil de critiques afin de décrire les conditions actuelles ayant rendues possible le passage d'un cinéma de l'image-mouvement au cinéma de l'image-temps. Si le cinéma, art industriel, « meurt, dit-il, de sa médiocrité quantitative²⁹¹ », c'est un facteur historique qui a néanmoins été déterminant :

²⁹⁰ C'est par ces mots que Kracauer compare le film de Vertov à *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) de Walther Ruttmann : « Vertov est le fils d'une révolution victorieuse et la vie que sa caméra surprend est la vie soviétique – une réalité bouillonnante d'énergies révolutionnaires qui pénètre dans chacun de ses éléments. » Au contraire, « le regard de Ruttmann se braque sur une société qui s'est arrangée pour échapper à la révolution », « une réalité informe, qui semble abandonnée par toutes les énergies vitales. » dans KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* [1947], trad. par Claude B. Levenson, Paris, Flammarion, coll. « Champs Contre-Champs », 1987, p. 206.

²⁹¹ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, op.cit.*, p. 214.

« Il y a toutefois une raison plus importante encore : l'art de masse, le traitement des masses, qui ne devait pas se séparer d'une accession des masses au titre de véritable sujet, est tombé dans la propagande et la manipulation d'Etat, dans une sorte de fascisme qui unissait Hitler à Hollywood, Hollywood à Hitler. L'automate spirituel est devenu l'homme fasciste. Comme dit Serge Daney, ce qui a mis en question tout le cinéma de l'image-mouvement, ce sont "les grandes mises en scène politiques, les propagandes d'Etat devenues tableaux vivants, les premières manutentions humaines de masse", et leur arrière-fond, les camps. C'est cela qui a sonné le glas des ambitions de "l'ancien cinéma" : ce n'est pas, ou pas seulement la médiocrité et la vulgarité de la production courante, c'est plutôt Leni Riefenstahl, qui n'était pas médiocre²⁹². »

Ces masses, assurément sujets des mises en scène d'Eisenstein, mais encore sujets libres et raisonnables, devenaient dans la propagande nazie cette « chaîne de galériens spirituels²⁹³ », telles que les a décrites Kracauer dans le supplément « sur la propagande et le film de guerre nazi » à son *Histoire psychologique du cinéma allemand*. Portée par un antirationalisme et un enfoncement régressif dans le mythe (des symptômes que Kracauer détecte déjà dans le cinéma allemand d'avant-guerre, au sujet duquel il écrit : « De 1920 à 1924 – années durant lesquelles le cinéma allemand n'a jamais défendu ni même visualisé la cause de la liberté – les films dépeignant le pouvoir des instincts incontrôlés étaient aussi courants que ceux consacrés aux tyrans²⁹⁴. »), la masse allemande ne verrait plus dans les films propagandistes,

²⁹² *Idem*. La fin de la phrase que cite Deleuze est la suivante : « tout ce théâtre a abouti – dans le réel – à un désastre. » Cf. DANÉY, Serge, *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1983, p. 172.

²⁹³ KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler, op.cit.*, p. 313. Soulignant l'influence du cinéma russe sur la propagande nazie et la reprise de la structure épique, Kracauer relève néanmoins que les films nazis « fuyaient cette même réalité avec laquelle les films russes s'imposaient au public (...) » *Ibid.*, p. 333.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 95.

dans des termes employés par Daney, que « le spectacle de sa propre soumission²⁹⁵ ». Ce spectacle, pour Daney, ne relevait pas même de la fiction, « en ce que toute fiction a besoin pour exister de *corps singuliers*²⁹⁶ », quand la propagande nazie ne figurait le peuple que sous la forme d'un corps identique et uni dans la foule, mais du « délire²⁹⁷ », dont ces symptômes étaient déjà les signes pathologiques.

Ce qui donc disparaissait dans ces mises en scène, dans celles de la propagande mais déjà dans le théâtralisme expressionniste, c'était la réalité elle-même²⁹⁸ (Stanley Cavell dans *La projection du monde* écrit en ce sens que *Le Cabinet du Dr Caligari* « rivalise avec la réalité en s'y opposant – comme le font ses sujets, comme l'a fait l'Allemagne » en donnant la sensation « d'une imagination bornée aux formes du théâtre²⁹⁹ ») ou, plus précisément, la réalité, par elles et sous l'effet de la propagande, était à son tour transformée : « Les nazis aussi falsifiaient la vie à l'instar de Potemkine, note ainsi Kracauer ; mais au lieu de carton, ils utilisaient la vie elle-même pour bâtir leurs villages imaginaires³⁰⁰. » Le pouvoir de la

²⁹⁵ DANÉY, Serge, « Les journées de Bondy » [1978], *La maison cinéma et le monde. 1. Le Temps des Cahiers 1962-1981*, Paris, P.O.L., 2001, p. 411-417, ici p. 414.

²⁹⁶ Et Daney ajoute : « Ceci expliquerait que les seuls films nazis cohérents soient les films de montage (Leni Riefenstahl) et que les fictions soient en revanche particulièrement ineptes (Veit Harlan). » *Idem*.

²⁹⁷ Et du « délire monologique » : « C'est là la leçon des films de propagande nazie : *l'autre y est forclos*. C'est en quoi justement elle est nazie (et non pas démocrate, bourgeoise ou même impérialiste). » *Idem*. On sait par ailleurs l'importance du thème de la folie criminelle dans le cinéma allemand, de *Caligari* à *Mabuse*, dont Kracauer encore a souligné l'étendue.

²⁹⁸ Cette disparition est le thème central du supplément « La propagande et le film de guerre nazi » apporté par Kracauer à l'ouvrage. Cf. KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler*, *op.cit.*, p. 313-348.

²⁹⁹ CAVELL, Stanley, *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma* [1971, 1974, 1979], trad. par Christian Fournier, Paris, Belin, 1999, p. 120.

³⁰⁰ KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler*, *op.cit.*, p. 343. Cette falsification atteint son point extrême dans le film de 1944 *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (« Le Führer offre une ville aux Juifs »), aussi intitulé « Terezín. Documentaire sur la zone de peuplement juif », réalisé après la visite d'une délégation du Comité international de la Croix-Rouge, auquel Sylvie Lindeperg a consacré un essai. Le film, écrit-elle ainsi, met en scène « le camp-ghetto transformé en village Potemkine » (p. 48), reconduisant par-là « deux caractéristiques majeures de la machine génocidaire nazie : la conjonction entre la mise à mort et la dissimulation, entre le crime et son effacement » (p. 55), dans LINDEPERG, Sylvie, « La voie des images. Valeur documentaire, puissance spectrale », *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 24, numéros 2-3, 2014, p. 41-68, ici p. 48 et 55. À ce sujet, cf. aussi JURGENSON, Luba, « Hitler donne une ville aux Juifs : à propos de quelques mécanismes de propagande », p. 207-232, dans KLEINBERGER, Alain,

propagande de métamorphoser la réalité, de la transfigurer afin qu'elle se conforme à ses mensonges³⁰¹, passait donc par la mise en scène totale de la figure d'une nation, elle-même confondue dans le mythe qu'elle devait incarner, en l'occurrence le mythe aryen. Or, et comme le signale Paul Bernard-Nouraud, dont on suit ici les développements, « c'est précisément parce que le mythe aryen et subséquemment le mythe nazi ne sont pas aspectuels qu'ils sollicitent autant la représentation, parce qu'il faut rendre visible, non ce qui ne l'est pas, mais *ce qui n'est pas* – créer un mythe *ex nihilo nihilo*³⁰². » Le rôle du cinéma dans cette production est à l'évidence central, dans lequel le pouvoir de la mise en scène, ce pouvoir de figuration, d'orchestration et d'ordonnement des masses, atteint dès lors à son paroxysme.

Le triomphe de la volonté (1935) constitue sans doute l'apogée de cette dramaturgie dans laquelle, pour le dire avec Susan Sontag « [l]e document (l'image) n'est plus simplement l'enregistrement de la réalité ; la "réalité" a été construite pour servir l'image³⁰³ ». L'usage des guillemets qui encadrent le terme de « réalité » n'est du reste pas anodin puisque le film, dit-elle, « représente une transformation achevée et radicale de la réalité : l'histoire devenue

MESNARD, Philippe (dir.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Kimé, coll. « Entre Histoire et Mémoire », 2013.

³⁰¹ Les analyses de Kracauer sur ce sujet sont également proches de celles de Hannah Arendt, qui écrit dans le même sens : « Avant que les chefs de masses prennent le pouvoir pour plier la réalité à leurs mensonges, leur propagande se distingue par un mépris radical pour les faits en tant que tels. » dans ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme. Le système totalitaire*, op.cit., p. 76.

³⁰² BERNARD-NOURAUD, Paul, *Figurer l'autre. Essai sur la figure du « musulman » dans les camps de concentration nazis*, Bruxelles, Kimé, coll. « Entre Histoire et Mémoire », 2013, p. 229.

³⁰³ SONTAG, Susan, « Fascinating Fascism » [1975], *Under the Sign of Saturn* [1980], New York, Picador, 2013, p. 59. On peut rappeler que l'article de Sontag s'élève contre les honneurs alors rendus à Riefenstahl, qui visent à dégager « l'artiste » du régime politique pour lequel elle œuvrait, une tendance qui perdure encore aujourd'hui : « To cast Riefenstahl in the familiar role of the individualist-artist, defying philistine bureaucrats and censorship by the patron state, is a bold try. Nevertheless, the idea of her resisting "Goebbels' attempt to subject her visualisation to his strictly propagandistic requirements" should seem like nonsense to anyone who has seen *Triumph of the Will* – the most successfully, most purely propagandistic film ever made, whose very conception negates the possibility of the film maker's having an aesthetic or visual conception independent of propaganda. » *Ibid.*, p. 57.

théâtre (*an already achieved and radical transformation of reality: history become theater*)³⁰⁴. »

À cette figuration du mythe aryen, à laquelle le cinéma prêtait donc sa supériorité technique à mettre en scène et représenter les masses et leurs mouvements³⁰⁵, répondait en quelque sorte symétriquement, et de surcroît, l'une n'existant pas sans l'autre, celle « du Juif », une figuration qui en définitive aboutit dans le réel à une « défiguration » : « la position nazie a été largement esthétique, rappelle ainsi Paul Bernard-Nouraud : s'étant figuré une réalité, un imaginaire politique et humain, le nazisme a entrepris ensuite de le réaliser, au point de défigurer et le politique et l'humain³⁰⁶. » L'ouverture des camps permettrait de mesurer l'étendue de cette défiguration, que le cinéma nazi au préalable avait donc préparé par le biais de la caricature antisémite (et à ce titre *Le Juif Süß* (1940) est à ce procès de figuration-défiguration ce que le *Triomphe de la volonté* est au mythe aryen), comme si ses victimes devaient en quelque sorte jouer le rôle qui leur avait été attribué.

Le pouvoir du cinéma de mettre en scène la réalité, soit, et en ce cas, d'inscrire le mythe dans la réalité, tendant ainsi à le rendre « incontestable³⁰⁷ », c'est-à-dire à le naturaliser ou, devrait-on dire ici, à le réaliser, était donc également le moyen par lequel le pouvoir politique

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 59.

³⁰⁵ On suit ici les thèses de Walter Benjamin pour qui « les mouvements de masse, y compris la guerre, représentent une forme de comportement humain qui correspond tout particulièrement à la technique des appareils. » dans BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dernière version de 1939, *Œuvres III*, trad. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011, p. 314.

³⁰⁶ BERNARD-NOURAUD, Paul, *Figurer l'autre, op.cit.*, p. 17. « La figuration de l'Aryen (...) est en effet indissociable de la figuration-défiguration du "Juif". » *Ibid.*, p. 206.

³⁰⁷ Pour réemployer ici le terme utilisé par André Bazin dans son essai sur le mythe de Staline : « Ici, la suprématie du génie stalinien n'a plus rien d'opportuniste et de métaphorique : elle est proprement ontologique. Non seulement parce que la portée et la force de persuasion du cinéma sont incomparablement plus grandes que ceux de tout autre moyen de propagande, mais encore et surtout parce que la nature de l'image cinématographique est autre : s'imposant à notre esprit comme rigoureusement superposable à la réalité, le cinéma est par essence incontestable comme la Nature et comme l'Histoire. » dans BAZIN, André, « Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique », *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage*, Cerf, coll. « 7^e art », 1958, p. 88.

justifiait la violence qu'il infligeait réellement par les images qu'il s'était données de la réalité, s'autorisant d'elles pour faire violence au réel afin, précisément, qu'il se conforme à ses fictions³⁰⁸.

À ce point, la récurrence de la référence théâtrale, à laquelle est associé non seulement le cinéma de propagande mais le cinéma d'avant-guerre, référence que l'on a par ailleurs filé depuis l'étude des scènes de lamentation et avec Roland Barthes, doit être réinterrogée. On sait que Serge Daney voyait dans la rupture d'avec le modèle théâtral l'une des grandes tendances du cinéma moderne – l'influence barthésienne est par ailleurs évidente chez Daney, en particulier dans le premier recueil de critiques que constitue *La rampe* (dont précisément l'intitulé signale la centralité du thème théâtral), au sein duquel il est explicitement cité, et dont sont tirés ces mots de la conclusion :

« (...) les grands innovateurs du cinéma moderne, de Rossellini à Godard, de Bresson à Resnais, de Tati à Antonioni, de Welles à Bergman, sont ceux qui désolidarisent radicalement leur art du modèle théâtral-propagandiste, omniprésent au contraire dans le cinéma classique. Ils ont ceci en commun de pressentir qu'ils n'ont plus exactement affaire aux mêmes corps qu'avant. Qu'avant les camps, avant Hiroshima. Et que c'est irréversible³⁰⁹. »

Au « triomphe paradoxal d'une scénographie sans scène³¹⁰ » et d'une toute puissance de la mise en scène succédait ainsi sa dénonciation, ou du moins son dévoilement³¹¹, la guerre ayant

³⁰⁸ « Pour le mouvement, la violence organisée est le plus efficace des nombreux murs protecteurs qui entourent son univers fictif », écrit encore Arendt, dans ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme. Le système totalitaire, op.cit.*, p. 100-101.

³⁰⁹ DANEY, Serge, *La rampe, op.cit.*, p. 174.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 171.

³¹¹ « Les cinéastes les plus inventifs des années soixante-dix ont cessé de dénoncer l'illusion de la scène. Moins hystériques, plus généalogistes, ils en montrent le mécanisme, non pour démystifier mais pour restituer au cinéma cette complexité perdue avec l'instauration du parlant. » *Ibid.*, p. 175.

accusé ce triomphe en révélant non seulement ce qu'il dissimulait, mais ce qu'il avait semblé préparer et encourager dans la figuration des masses, et qui dans les dramaturgies fascistes avait atteint son point culminant. Ce que la référence théâtrale souligne donc, c'est d'une part le pouvoir de la mise en scène qui, s'exerçant sur les corps, les érige en figures, allant de la reprise des conventions théâtrales et du recours à ses poses traditionnelles aux gigantesques tableaux vivants du fascisme, et c'est, d'autre part et en conséquence, par l'exercice de ce pouvoir, une violence faite à la réalité, qui va de son retrait (dans les décors expressionnistes ou les studios) à sa transformation (sous l'effet de la propagande).

Dans ces dramaturgies fascistes néanmoins, et particulièrement dans celles du nazisme, ne subsiste du spectacle théâtral que la subordination des figures à leur disposition spatiale, et c'est donc d'un théâtre appauvri dont il est ici question, s'il s'agit même encore de théâtre, pauvre en particulier de ce que Jean-Marie Schaeffer a qualifié de « feintise ludique partagée³¹² », soit non seulement pauvre de la conscience de se trouver devant une représentation fictionnelle ou une création imaginaire, mais encore cherchant à dissimuler sa nature de représentation : « Alors que le fascisme italien était une espèce de représentation théâtrale, l'hitlérisme assumait les aspects d'une religion³¹³ », écrit ainsi Kracauer. Ce passage du cadre théâtral (auxquelles en effet s'apparentent encore les gesticulations grotesques des dirigeants fascistes³¹⁴) à celui de la religion, et qui plus est la religion devenue fanatisme,

³¹² SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* [1999], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2010, en particulier pages 149-153.

³¹³ KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler*, *op.cit.*, p. 228.

³¹⁴ Michel Foucault est revenu sur le grotesque en politique en ces termes : « on devrait (...) définir une catégorie précise de l'analyse historico-politique, qui serait la catégorie du grotesque ou de l'ubuesque. La terreur ubuesque, la souveraineté grotesque ou, en d'autres termes plus austères, la maximalisation des effets de pouvoir à partir de la disqualification de celui qui les produit (...). Le grotesque de quelqu'un comme Mussolini était absolument inscrit dans la mécanique du pouvoir. Le pouvoir se donnait cette image d'être issu de quelqu'un qui était théâtralement déguisé, dessiné comme un clown, comme un pitre. » dans FOUCAULT, Michel, *Les*

rejoint en ce point les analyses de Benjamin dans « L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique », à qui il revient d'avoir saisi que ces violences se répondaient : « À cette violence faite aux masses, que le fascisme oblige à mettre genou à terre dans le culte d'un chef, correspond la violence subie par un appareillage mis au service de la production de valeurs culturelles³¹⁵ », écrit ainsi Benjamin dans l'épilogue de la version de 1939.

Si cette soumission de l'appareil est contiguë d'une violence commise à son égard, c'est qu'elle porte atteinte à sa destination indiciaire (destination qui est en réalité une propriété) et politique, dégagée par Benjamin dans l'essai, et déjà en 1931 dans sa « Petite histoire de la photographie », textes sur lesquels on revient dans la partie qui suit. À cet égard, et par son rôle central dans « l'esthétisation de la politique », le pouvoir de la mise en scène paraît bien constituer le point de jonction de ce redoublement de violence, violence dont on a vu qu'elle est en fin de compte une violence portée contre la réalité afin de la plier au mythe. Comme par choc en retour, cette destination indiciaire prendrait les devants dans l'événement que constituerait la vision des camps nazis, en même temps qu'elle rendrait irrémédiablement suspect le pouvoir de la mise en scène³¹⁶.

Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975, Paris, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes études », 1999, p. 12-13.

³¹⁵ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dernière version de 1939, *op.cit.*, p. 314. C'est en ce sens également que Chaplin pouvait « s'opposer » à Hitler et au mythe hitlérien : la mécanique burlesque et Charlot lui-même sont profondément anti-théâtraux, Charlot étant absolument, comme le relève Bazin, un « homme hors du sacré », dans BAZIN, André, « Introduction à une symbolique de Charlot », *Qu'est-ce que le cinéma ? I.*, *op.cit.*, p. 105. Cf. également dans le même volume, « Pastiche et postiche ou le néant pour une moustache », p. 91-95.

³¹⁶ Daney écrit ainsi : « le vieux métier de "metteur en scène" ne serait plus jamais innocent. » dans DANEY, Serge, *La rampe*, *op.cit.*, p. 174. Cette perte d'innocence (de la mise en scène mais, partant, du cinéma) est un thème récurrent, on le sait, chez Daney comme chez Godard, on aura l'occasion d'y revenir dans la section consacrée aux *Histoire(s) du cinéma*.

On aborde dans la partie suivante cet événement afin de considérer la manière dont il a pu, d'une part, conduire au retranchement du cinéma sur sa base photographique, d'autre part, présenté des images s'inscrivant dans un cadre juridique et affectant le domaine mémoriel. On examine ensuite l'importance de cette destination indiciaire du cinéma et ses enjeux dans les essais de Benjamin, Kracauer et Bazin. C'est également à partir de leurs réflexions que pourra être considérée la position du cinéaste monteur, ayant déserté, si l'on peut dire, le pouvoir de la mise en scène, pour y substituer la mise en œuvre des archives – une mise en œuvre dont on dira qu'elle s'apparente en réalité à un désœuvrement. C'est par elle, enfin, que l'on tâchera de distinguer les formes et les contours d'un cinéma élégiaque.

PARTIE III

Preuves et indices

1. Preuves et épreuves

L'usage et la destination des films pris par les Alliés à l'ouverture des camps nazis ont été très largement étudiés et commentés ; le retour sur ces films (comme avant sur la propagande) ne s'occupe donc ici que de quelques-unes de leurs principales caractéristiques, auxquelles par ailleurs, et là aussi, un grand nombre d'études a été consacré³¹⁷. Celles-ci peuvent être subsumées sous les trois termes par lesquels Catherine Perret décline leur fonction : « les images des camps de concentration et d'extermination tournées en vue du procès [de Nuremberg] revendiquent une triple valeur, écrit-elle : elles valent comme témoins, comme preuves, et comme épreuves³¹⁸. » Ces qualifications ont le mérite d'évoquer non seulement la teneur de ces images et les rôles qu'elles ont pu jouer, mais encore les temporalités qu'elles impliquent, de l'événement de la découverte des camps, du face à face et de l'immédiateté de la prise de vue, à leur reprise procédurale dans les tribunaux et à l'effet de leur vision sur les spectateurs, qu'ils soient les contemporains de l'événement ou ses héritiers³¹⁹.

³¹⁷ Cf. en particulier ZELIZER, Barbie, *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, University of Chicago Press, 1998 ; CHÉROUX, Clément (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001 ; LINDEPERG, Sylvie, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS, 2000 ; DELAGE, Christian, *La vérité par l'image. De Nuremberg au Procès Milosevic*, Paris, Denoël, 2006 ; DIDI-HUBERMAN, Georges, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire*, 2, Paris, Minuit, 2010, p. 17-32 ; DRAME, Claudine, *Des films pour le dire. Reflets de la Shoah au cinéma, 1945-1985*, Genève, Metropolis, 2007, en particulier p.15-19 sur les actualités françaises.

³¹⁸ PERRET, Catherine, « Exposer la souffrance : vérité et véridicité des images », p. 115-140, dans SUNIER, Sandra (dir.), *Trop humain. Artistes des XXe et XXIe siècles devant la souffrance*, Genève, Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, Musée d'art moderne et contemporain, 2014, p. 133.

³¹⁹ Mérite dont témoignent aussi la fortune et les occurrences du jeu de mots « preuve / épreuve » sur ce sujet et celui de la photographie.

C'est donc le procès de Nuremberg qui, dans un premier temps, a pu cristalliser cet usage, en se servant des films, rappelle Christian Delage, « comme pièces à conviction (trace physique objective), preuves (démonstration de vérité) et témoignages (des affidavits attestant de la bonne foi de la réalisation ou du montage)³²⁰ ». Auparavant, les unités photographiques et cinématographiques des armées alliées avaient donc néanmoins préparé autant que prévu cette destination juridique par l'établissement de règles de conduite dans la collecte des preuves :

« Dans l'exercice de leurs missions ordinaires, officiers et soldats sont fréquemment confrontés à des pièces à conviction et à des témoignages faisant état de crimes et atrocités de guerre, que l'on doit conserver pour les examiner ultérieurement. La mémoire humaine étant défaillante et les objets constituant des pièces à conviction étant susceptibles de se décomposer, de s'altérer ou d'être perdus, il est important d'effectuer un enregistrement de l'événement au moment où il a lieu sous une forme qui, dans la mesure du possible, lui permette de constituer une preuve acceptable de sa réalité, d'en identifier les participants et d'offrir une méthode de localisation des auteurs de crimes et des témoins, à tout moment dans l'avenir. Afin d'enregistrer de tels témoignages de manière uniforme et sous une forme acceptable pour les tribunaux militaires, il est essentiel de suivre scrupuleusement les instructions ci-jointes. Consultez-les attentivement et ayez toujours le manuel avec vous sur le terrain comme référence³²¹. »

³²⁰ DELAGE, Christian, « L'image comme preuve : l'expérience du procès de Nuremberg », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, numéro 72, octobre-décembre 2001, p. 63-78, ici p. 64.

³²¹ Cité *Ibid.*, p. 65.

Le procureur Robert H. Jackson, à qui revient l'initiative inédite d'utiliser les films comme pièce à conviction et preuve à charge contre les dirigeants nazis, cherchait donc par ce biais à « établir des faits incroyables au moyen de preuves crédibles³²² », déclarant dans son discours d'ouverture au procès : « Nous vous montrerons des films sur les camps de concentration, tels que les armées alliées les ont trouvés à leur arrivée (...). Nos preuves sont répugnantes et vous direz que j'ai troublé votre sommeil. Mais ce sont des choses qui ont soulevé le cœur du monde entier et dressé tout être civilisé contre l'Allemagne nazie³²³. » Trois films tenant lieu de preuves furent ainsi projetés durant le procès : *Les camps de concentrations nazis*, réalisé sous la direction de Ray Kellogg³²⁴, qui montre les camps libérés par les Britanniques et les Américains, un court film pris par des officiers SS et intitulé pour le procès « Film allemand original (8 mm.) sur les atrocités commises contre les Juifs », dévoilant les violences commises durant la liquidation d'un ghetto, et enfin le documentaire *Les Atrocités des envahisseurs germano-fascistes en URSS*, monté par l'Armée rouge³²⁵.

La projection du film *Les camps de concentration nazis* fut par ailleurs associée à un dispositif d'éclairage qui permettait que les visages des accusés demeurent visibles malgré l'obscurité de la salle, des rampes lumineuses ayant été installées au-dessus des bancs des accusés – un épisode capital du procès, relaté par Joseph Kessel, alors correspondant pour le journal *France-Soir* :

³²² Cité *Idem*.

³²³ Cité *Ibid.*, p. 68.

³²⁴ Alors adjoint de John Ford à la direction de l'unité photographique et cinématographique de l'Office of Strategic Service. Delage rappelle que Georges Stevens, souvent et à tort considéré comme le réalisateur du film, « n'y a apposé son affidavit qu'en sa qualité de responsable (...) des images tournées dans les camps de concentration nazis et les camps de prisonniers libérés par les Alliés. » *Ibid.*, p. 71.

³²⁵ *Ibid.*, p. 73.

« C'est alors que j'aperçus dans l'immense salle obscure un second foyer lumineux. Sur ma gauche, le faisceau d'un projecteur éclairait exactement les deux travées sur lesquelles, dix par dix, les accusés se trouvaient répartis. (...) Cet éclairage, on avait dû le régler à l'avance avec un soin extrême : atténué, onctueux, subtil et comme attentif, il prenait les visages de biais, en écharpe et de telle manière que leur faculté de vision ne fût gênée en rien, mais en même temps que rien sur leurs traits ne pût échapper au regard du public et des juges. Soudain, j'eus le sentiment que la résurrection de l'horreur n'était plus, en cet instant, le fait essentiel. (...) Il s'agissait de mettre tout à coup les criminels face à face avec leur forfait immense, de jeter pour ainsi dire les assassins, les bouchers de l'Europe, au milieu des charniers qu'ils avaient organisés, et de surprendre les mouvements auxquels les forcerait ce spectacle, ce choc. (...) Ainsi, dans toute la salle obscure, vivaient seulement deux nappes lumineuses. On voyait sur l'une toute l'horreur décharnée des camps de concentration. Sur l'autre se profilaient les figures, mises à nu, des hommes qui en étaient comptables. Prodigieuse, spectrale confrontation. Et les spectres les plus effrayants se trouvaient sur les bancs des accusés³²⁶. »

Cette démarche, écrit Delage, contraignait les dirigeants nazis « au huis clos d'une appropriation, devant une cour de justice, des crimes dont ils étaient comptables ou responsables », prolongeant de surcroît celle mise en place dans les camps par les Américains, « où il avait fallu faire entrer dans le même plan les charniers et les témoins "officiels"³²⁷ » mandatés depuis les Etats-Unis, ce dont témoigne la présence du général Eisenhower dans le camp d'Ohrdruf dans le film de Kellog. La visite de témoins « officiels » avait en effet pour

³²⁶ KESSEL, Joseph, *Jugements derniers. Les procès Pétain, de Nuremberg et Eichmann* [1995], Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2007, p. 128.

³²⁷ DELAGE, Christian, « L'image comme preuve : l'expérience du procès de Nuremberg », *op.cit.*, p. 77.

objectif de redoubler le pouvoir d'attestation des médiums photographique et filmique³²⁸. De manière générale, les films pris à l'ouverture des camps montrent couramment l'ensemble des protagonistes de l'événement, qu'ils rassemblent et confrontent, dans la mesure du possible, au sein de mêmes plans, en un échange de regards souligné par Delage : regards croisés des déportés aux libérateurs, aux reporters, aux criminels et responsables des camps, et finalement à ceux des populations voisines acheminées dans les camps « pour en (re)connaître l'existence³²⁹ » et en éprouver, ou du moins en appréhender, les conditions.

Enfin, et dans le même sens, le film *Les camps de concentration nazis* comporte des affidavits qui, comme le relève Lawrence Douglas, sont « une part du film lui-même, et la voix qui les lit une part de la bande sonore », le documentaire témoignant par ce biais « de sa propre authenticité », Douglas soulignant l'importance de cette démarche : « This gesture of self-authentication supports a novel understanding of the documentary as a privileged witness independently competent to swear the truth of its own images³³⁰. »

³²⁸ Ces « témoins officiels » étaient issus de l'armée, du Congrès, de la presse et de Hollywood, personnalités éminentes devant assurer de la crédibilité des images par leur présence, conformément au souhait d'Eisenhower : « Les atrocités commises par les nazis sont à peine croyables. Je veux que vous disiez au peuple américain ce que vous avez vu dans ces camps ». Eisenhower déclarait encore : « Les choses que j'ai vues défient toute description. Mais j'ai fait cette visite délibérément afin d'être en position d'apporter une preuve de première main sur ces choses, si jamais, dans le futur, se développait une quelconque inclination à qualifier ces allégations de pure propagande. », Cité *Ibid.*, p. 68.

³²⁹ *Ibid.*, p. 70. C'est aussi le cas dans les photographies, comme le signale Barbie Zelizer : « Les reporters prirent souvent des plans d'ensemble, avec tout ce qu'ils symbolisent, pour montrer visuellement les différents groupes de témoins en train de découvrir les camps : les civils allemands face aux troupes alliées ou les délégations officielles examinant les corps. » dans ZELIZER, Barbie, « La photo de presse et la libération des camps en 1945 : images et formes de la mémoire », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, numéro 54, avril-juin 1997, p. 61-78, ici p. 71. Ces « confrontations » filmées ont également eu lieu durant les enterrements des corps des victimes par les criminels ou les populations voisines des camps, comme dans le film de Samuel Fuller dans le camp de Falkenau. Cf. à ce sujet DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire*, 2, *op.cit.*, p. 33-54.

³³⁰ DOUGLAS, Lawrence, « Film as Witness: Screening Nazi Concentration Camps Before the Nuremberg Tribunal », *The Memory of Judgment: Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, New Haven and London, Yale University Press, 2005, p. 29.

Il paraît alors excessif de considérer comme Catherine Perret que dans cette scénographie du procès « [l]e paradigme hollywoodien marche à plein régime³³¹ », peut-être inspirée en cela par l'interpellation d'André Bazin dans son article sur la série des *Pourquoi nous combattons* de Frank Capra : « Je demande qu'on réfléchisse sur le procès de Nuremberg se déroulant sous les sunlights comme une reconstitution de cour d'assises dans un film policier³³² », écrit alors Bazin. C'est là négliger non seulement le contexte mais l'objet du procès (dont on saisit mal comment et pourquoi il aurait dû échapper à sa médiatisation), c'est oublier surtout que les tribunaux comprennent déjà leur propre scénographie, à laquelle doivent se prêter, ou se soumettre, leurs protagonistes, et que cette scénographie relève d'artifices visibles qui participent en effet de leur transformation en personnages d'une fiction, « celle, écrit Harold Rosenberg, d'une personne identifiée par le lien logique entre ses actes et le fait qui a été leur aboutissement et par rien d'autre. Le jugement est le dénouement de ces actes³³³. » C'est là, conclut Rosenberg, « ce que la pensée dramatique a en commun avec la pensée légale³³⁴. » (Ce patronage fictionnel explique en grande partie la prospérité du genre des « films de procès » (*courtroom drama*), le cinéma y trouvant la commodité, pour ainsi dire, d'une scénographie déjà instituée.)

À cet égard, les réflexions de Bazin, qui ajoute un peu plus loin dans son texte que « Nous vivons de plus en plus dans un monde dépouillé par le cinéma. Un monde qui tend à faire la mue de sa propre image. (...) À peine formée, la peau de l'Histoire tombe en

³³¹ PERRET, Catherine, « Exposer la souffrance : vérité et véridicité des images », *op.cit.*, p. 136.

³³² BAZIN, André, « À propos de *Pourquoi nous combattons*. Histoire, documents et actualités » [1946], *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage*, Cerf, coll. « 7^e art », 1958, p. 33.

³³³ ROSENBERG, Harold, *La tradition du nouveau* [1959], Paris, Minit, 1962, p. 136.

³³⁴ *Ibid.*, p. 138-139.

pellicule³³⁵ », comme celles, incidemment, de Catherine Perret, signalent peut-être quelque chose de plus fondamental et qui se joue dans cette inversion, ou ce renversement, si l'on peut dire, de la pensée d'un ordre dramatique, un transport que Susan Sontag a souligné dans son essai *Devant la douleur des autres* : « Après quarante ans de films catastrophe produits à gros frais, écrit-elle, "C'était comme dans un film" apparaît comme un déplacement de l'expression par laquelle les rescapés d'un drame décrivaient jadis leur incapacité provisoire à assimiler ce qu'ils avaient vécu : "C'était comme dans un rêve."³³⁶ »

Ce changement de paradigme est en réalité antérieur et déjà, précisément, la découverte des camps par les déportés à leur arrivée a pu provoquer de semblables analogies. Paul Bernard-Nouraud rappelle ainsi qu'« un sentiment spontané d'irréalité parmi les déportés » était commun et rapporte à ce sujet le témoignage de François Wetterwald à propos de son arrivée à Mauthausen : « Et là, un spectacle qui semble jailli de la cervelle d'un metteur en scène de "Métropolis"³³⁷ », écrit ainsi Wetterwald. « Cette sensation, précise alors Bernard-Nouraud, est du reste si prégnante et partagée qu'elle est un *topos* des récits de survivants³³⁸. » Comme il est notable que ce sentiment d'irréalité évoque un cinéma de la mise en scène qu'on a dit avec Barthes démiurgique³³⁹, il est tout aussi remarquable que les films sur l'ouverture

³³⁵ BAZIN, André, « À propos de *Pourquoi nous combattons*. Histoire, documents et actualités », *op.cit.*, p. 33.

³³⁶ SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres* [2002], trad. par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 30.

³³⁷ BERNARD-NOURAUD, Paul, *Figurer l'autre*, *op.cit.*, p. 204.

³³⁸ *Idem*.

³³⁹ Un sentiment d'irréalité qui frappe en retour le spectateur des reconstitutions historiques des camps. Serge Daney associe dans le même paragraphe la mise en scène de la Shoah et le négationnisme : « Avec *Holocauste*, Marvin Chomsky faisait revenir, modeste et triomphal, notre ennemi esthétique de toujours : le bon gros poster sociologique, avec son casting bien étudié de spécimens souffrants et son son et lumière de portraits-robots animés. La preuve ? C'est vers cette époque que commencèrent à circuler – et à indigner – les écrits faurissoniens. » dans DANEY, Serge, « Le travelling de Kapo », *Trafic*, numéro 4, automne 1992, p. 5-19, ici p. 17-18.

des camps aient eu l'effet exactement inverse, soit la sensation d'une irruption, d'une violence inouïe, de la réalité.

On peut donc au contraire considérer que cette irruption eut lieu y compris sur la scène du procès, les films venant non seulement briser la suffisance des accusés³⁴⁰ mais encore, dans la « confrontation spectrale » telle que Kessel l'a décrite, l'entièreté de leur système de croyance en dévoilant précisément ce que le mythe recouvrait³⁴¹ : « Ajoutées les unes aux autres, ces images ont bientôt formé un ensemble dont les centres de mise à mort étaient de fait exclus, mais dont la collection pouvait rendre perceptible l'étendue des crimes nazis³⁴² », écrit ainsi Delage.

Or cette réalité avait déjà fait irruption dans l'espace public, les films tournés par les opérateurs ayant été massivement diffusés par le biais des actualités cinématographiques (de même que les photographies dans les journaux et les revues de l'époque, et les nombreuses expositions consacrées à la guerre et aux camps³⁴³), ce changement de cadre n'induisant pas pour autant un changement fondamental de registre, les films conservant leur statut de preuve tout en pointant déjà vers leur reprise mémorielle. Clément Chéroux et Ilse About écrivent ainsi des photographies, mais ces mots s'appliquent tout aussi bien aux films, que dès l'ouverture des camps en 1945, « ces images participèrent activement d'une véritable

³⁴⁰ Delage écrit qu'en 1945, « la médiation par le film des responsabilités de l'État nazi a ainsi contribué à l'élucidation des faits survenus, contraignant à l'humilité toute volonté d'arrogance, qu'elle émane de l'assurance des coupables ou de la justice des vainqueurs. » dans DELAGE, Christian, « L'image comme preuve : l'expérience du procès de Nuremberg », *op.cit.*, p. 77.

³⁴¹ « Ray Kellogg raconte avec quelle impatience il attendait le moment où le film sera montré : « Le film sur les camps de concentration est devenu non seulement l'événement clé du procès, mais aussi la pièce maîtresse du quatrième chef d'accusation, "les crimes contre l'Humanité". » Cité *Ibid.*, p. 71.

³⁴² *Ibid.*, p. 75.

³⁴³ Philippe Mesnard rappelle ainsi qu'« [à] peine la guerre terminée, le public est confronté à une surabondance d'images sur la réalité concentrationnaire diffusées par la presse, les actualités cinématographiques et lors d'expositions itinérantes. » dans MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2007, p. 71-72.

pédagogie par l'horreur. Il fallait alors désigner les criminels, les stigmatiser par les images de leurs crimes. Les photographies des camps furent donc immédiatement et abondamment montrées, reproduites, diffusées et redupliquées à la chaîne³⁴⁴ ». Si les auteurs dans le même texte regrettent que ces innombrables duplications aient induit une vaste confusion référentielle (soit des erreurs et contresens dans l'attribution et l'identification des sources et légendes des photographies), on peut néanmoins rappeler avec Barbie Zelizer que les images des camps « furent plus efficaces comme marqueurs universels que comme supports de référentialité. (...) Pour convaincre un monde sceptique des atrocités, il importait peu que le monceau de corps ait été à Ohrdruf ou à Buchenwald, écrit-elle. Ce qui importait était que cela se fût produit³⁴⁵. »

On verra dans l'usage des archives par les films élégiaques un même glissement, qu'autorise donc la nature indicielle de ces images, et qui permet à son tour leur double allégeance au cadre juridique comme au domaine mémoriel. Soit, pour revenir aux termes déjà cités, que ces images puissent à la fois valoir comme preuves et épreuves, et qu'aujourd'hui que leur principale destination est celle d'une épreuve pour le regard, elles ne cessent pas pour autant d'être des preuves de ce qui eut lieu.

On sait la sidération que provoquèrent ces films sur leurs spectateurs, qui fut d'abord celle des soldats alliés et des reporters qui les suivaient à l'ouverture des camps, et avant qu'ils ne les filment ou ne les photographient – une sidération, donc, en face d'une réalité elle-même

³⁴⁴ ABOUT, Ilsen et CHÉROUX, Clément, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques* [En ligne], numéro 10, Novembre 2001, URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/261>

³⁴⁵ ZELIZER, Barbie, « La photo de presse et la libération des camps en 1945 : images et formes de la mémoire », *op.cit.*, p. 72.

sidérante³⁴⁶. Rescapé du camp de Buchenwald, Jorge Semprun a rapporté dans quel « état second », un état d'« hébétude » et de « stupeur³⁴⁷ » dit-il, le plongeant, en 1945, la vision d'une bande d'actualités cinématographiques sur les camps :

« Jusqu'à ce jour d'hiver, un peu par hasard, beaucoup par stratégie spontanée d'autodéfense, j'étais parvenu à éviter les images cinématographiques des camps nazis. J'avais celles de ma mémoire, qui surgissaient parfois, brutalement. Que je pouvais aussi convoquer délibérément, leur donnant même une forme plus ou moins structurée, les organisant dans un parcours d'anamnèse, dans une sorte de récit ou d'exorcisme intime. C'étaient des images intimes, précisément. (...) Soudain, cependant, dans le silence de cette salle de cinéma de Locarno (...) ces images de mon intimité me devenaient étrangères, en s'objectivant sur l'écran. Elles échappaient ainsi aux procédures de mémorisation et de censure qui m'étaient personnelles. (...) Elles n'étaient plus, ou n'étaient enfin, que la réalité radicale, extériorisée, du Mal : son reflet glacial et néanmoins brûlant. Les images grises, parfois floues, filmées dans le sautellement d'une caméra tenue à la main, acquéraient une sorte de réalité démesurée, bouleversante, à laquelle mes souvenirs eux-mêmes n'atteignaient pas. En voyant apparaître sur l'écran de cinéma (...) la place d'appel de Buchenwald où erraient des cohortes de déportés dans le désarroi de la liberté retrouvée, je me voyais ramené à la réalité, réinstallé dans la véracité d'une expérience indiscutable. Tout avait été vrai, donc, tout continuait de l'être : rien n'avait été un rêve³⁴⁸. »

³⁴⁶ La honte et l'effroi que peuvent ressentir les spectateurs de ces images ont de nombreux soubassements, sur lesquels on ne revient pas plus ici. On rappelle seulement que certains « motifs » inédits jusqu'à ces images ont particulièrement choqué, non seulement l'ampleur de la déchéance physique des déportés et les innombrables cadavres, mais l'exposition de leur nudité, celle des vivants comme des morts.

³⁴⁷ SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1994, p. 208.

³⁴⁸ Semprun poursuit par ces mots : « Comme si, paradoxalement à première vue, la dimension d'irréel, le contenu de fiction inhérents à toute image cinématographique, même la plus documentaire, lestaient d'un poids de réalité incontestable mes souvenirs les plus intimes. » *Ibid.*, p. 209-210. Cette impulsion courante, qui consiste à renvoyer le documentaire à l'irréel et à la fiction, ou plus généralement, le cinéma au rêve, est notable, comme

Cette réalité « radicale », et rendue radicale en son « extériorisation » et son « objectivation » par la caméra, au point qu'elle puisse désapproprier un homme de ses souvenirs (et l'on reviendra avec Kracauer sur les effets de cette désappropriation), c'est-à-dire rendue incontestable, justifie l'ascendant pris par les images sur l'écrit à la Libération. Barbie Zelizer relate ainsi que les journalistes dépêchés sur les lieux reconnaissent « leur incapacité à transcrire ce qu'ils voyaient sous la forme d'un récit plausible » et qu'ils « se mirent à ponctuer leurs récits de commentaires sur leurs insuffisances, celles du langage, du genre et des mots³⁴⁹. » C'est donc la caméra (photographique ou filmique) qui paraissait la plus en mesure d'appréhender cette réalité : « Les images offrirent ce moyen. (...) les photos donnaient corps aux atrocités. (...) Pour la presse, les photographies avaient saisi les atrocités d'une manière beaucoup plus visuelle, et donc plus parlante, que ne le faisaient les mots³⁵⁰. » En d'autres termes, en comparaison de l'évocation des mots, les films et les photographies fournissaient des images directes et des preuves irréfutables d'une réalité si excessive que, sans elles, elle paraissait inaccessible aux consciences individuelles et collectives comme à leur croyance en son existence, qui s'impose au contraire nécessairement aux spectateurs de documents filmiques et photographiques.

En face de cette réalité, on sait que les opérateurs se sont donc pour la plupart efforcés de filmer de telle manière que leurs films ne puissent être accusés de manipuler les spectateurs, par les procédures que l'on a décrites et suivant en cela le cahier des charges qui leur était commandé – non seulement confrontation des différents protagonistes dans le même plan

si l'on y trouvait ainsi un moyen d'appréhender cette réalité « radicale ». Cf. aussi pour un commentaire du même passage DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, *op.cit.*, p. 110-112.

³⁴⁹ ZELIZER, Barbie, « La photo de presse et la libération des camps en 1945 : images et formes de la mémoire », *op.cit.*, p. 70.

³⁵⁰ *Idem.*

donc, mais aussi filmage étendu des camps et de leurs fonctions³⁵¹, et par conséquent usage de plans d'ensemble, de plans-séquence, de panoramiques et de la profondeur de champ, soit, au tournage comme plus tard au montage, la recherche d'un minimum de coupes, afin de témoigner le plus fidèlement possible de l'espace et de la durée des événements. Revenant sur le film britannique désormais connu sous le titre *Memory of the camps* de Sidney Bernstein et Alfred Hitchcock, Jean-Louis Comolli écrit ainsi que le plan-séquence « revenait à attester de la co-présence des spectateurs et des charniers », tandis que le panoramique « avait pour effet direct de lier le regard des spectateurs à l'objet de leur regard. De matérialiser le regard, (...) de représenter le regard lui-même comme une liaison matérielle et temporelle³⁵² ».

Cette grammaire néanmoins ne répondait pas seulement aux instructions militaires et à la destination procédurale des films, mais à la violence même de la situation : « Dans ce type de compte rendu cinématographique, les images sont très rarement cadrées et posées de manière esthétique, au contraire de certaines photographies de Margaret Bourke-White, écrit ainsi Delage. (...) la caméra, pour celui qui la tenait, servait d'abord de protection³⁵³. » L'appareil et ses fonctions élémentaires – enregistrement, transcription, constatation –, c'est-à-dire documentaires, ont donc pu en ce cas apparaître à la fois comme un recours et comme

³⁵¹ Cf. à ce sujet DELAGE, Christian, « La guerre, les camps : la couleur des archives », *Vertigo*, numéro 23, 2002, p. 39-42.

³⁵² COMOLLI, Jean-Louis, « Fatal rendez-vous », p. 69-84, dans FRODON, Jean-Michel (dir.), *Le cinéma et la Shoah*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p.78. Bernstein, Hitchcock et le monteur Peter Tanner avaient ainsi adressé aux opérateurs une méthodologie détaillée reprenant cette grammaire. Cf. sur le même sujet LOSSON, Nicolas, « Notes on the Images of the Camps », *October*, vol. 90, automne 1999, p. 25-35. DE BAECQUE, Antoine, *L'Histoire-caméra, op.cit.*, p. 89-90. Dans les mêmes pages Antoine De Baecque signale la similarité des gestes filmiques de Samuel Fuller dans le camp de Falkenau.

³⁵³ DELAGE, Christian, « La guerre, les camps : la couleur des archives », *op.cit.*, p. 41.

un rempart pour les opérateurs face aux atrocités, et dans l'état de sidération dans lequel ils se trouvaient³⁵⁴.

À cet égard, l'emploi de cette grammaire pour ainsi dire rudimentaire des films manifeste un double mouvement : d'une part, la réalité excédait tout cadre préformé par lequel les opérateurs auraient pu la ressaisir, d'autre part, cette impossibilité conduisait précisément les opérateurs à se raccrocher aux propriétés les plus intrinsèques de leur médium, soit sa base photographique. Nicolas Losson écrit ainsi :

« These shots appear as simple recordings of the real, as the least manipulated (and manipulable) of images of the visible that the cinema can offer. It's really as if the cameraman depended on the *inertia* of cinematic recording; confronted with scenes of this sort, we witness an effacement of all stylistic intervention in favor of the automatism that characterizes cinematic recording and the isomorphic relation between this sort of filmic figure and the real. More than ever, one relies on the machine, and this was the only *filmic attitude*, the only *posture* possible. Faced with this reduction of human intervention to the level of a simple recording operation, we can see the sign of effacement of all *mise-en-scène*, the renunciation of manipulation, of organization of this space. These long shots would *already* be the expression of the impossibility of representing the concentration camps³⁵⁵. »

Or ce double mouvement se prolonge chez le spectateur de ces films, qui ne peut pas plus rapporter ce qu'il voit à des modèles connus et qui, à son tour sidéré, n'est, au moins dans un

³⁵⁴ Ces fonctions sont proches de celles que Kracauer assignait au cinéma dans l'épilogue de la *Théorie du film* qui précisément se réfère alors aux films d'atrocités, épilogue sur lequel on reviendra.

³⁵⁵ LOSSON, Nicolas, « Notes on the Images of the Camps », *op.cit.*, p. 28. Sur « l'irreprésentable », cf. en particulier RANCIERE, Jacques, « S'il y a de l'irreprésentable », p. 81-102, dans NANCY, Jean-Luc (dir.), *L'Art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer*, Paris, Seuil, coll. « Le genre humain », Rencontres à la maison d'Izieu, 2001.

premier temps, qu'en mesure de constater que « ça-a-été³⁵⁶ ». « Sans consistance, la *vision* des camps insiste sur une nouvelle apparence de l'humanité que le spectateur ne peut faire sienne », écrit ainsi Philippe Mesnard, ce en quoi les images des camps « rendent compte de l'insuffisance de modèles imaginaires qui auraient permis de cadrer et de reconnaître ce qu'elles présentaient³⁵⁷. » L'étendue de la défiguration des déportés³⁵⁸, morts ou vivants, et qui est plus à grande échelle – « les cadavres sont partout, la mort est partout, elle déborde, elle envahit le cadre³⁵⁹ », écrit ainsi Comolli – fait sortir de toute habitude de vision et échappe à tout cadre de représentation, y compris celles des violences des guerres précédentes, n'ayant jamais mutilé à ce point l'apparence humaine et surtout avec une telle ampleur (ni, bien

³⁵⁶ En cela les images des camps constituent la pointe extrême de la photographie traumatique telle que Barthes l'a décrite : « la photographie traumatique (...) est celle dont il n'y a rien à dire : la photo-choc est par structure insignifiante : aucune valeur, aucun savoir, à la limite aucune catégorisation verbale ne peuvent avoir prise sur le procès institutionnel de la signification. » dans BARTHES, Roland, « Le message photographique » [1961], *L'obvie et l'obtus*, *op.cit.*, p. 23.

³⁵⁷ MESNARD, Philippe, « La mémoire cinématographique de la Shoah », p. 473-490, dans COQUIO, Catherine (textes réunis par), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Idées », 1999, p. 474. Dans un autre texte, Philippe Mesnard revient sur la controverse ayant opposé Georges Didi-Huberman à Claude Lanzmann et Gérard Wajzman en particulier et conduit à l'écriture d'*Images malgré tout*, pour en critiquer les conclusions : « Didi-Huberman considère qu'Auschwitz "n'est qu'imaginable". Mais le problème est bien que l'imagination donne naturellement une syntaxe et un sens à des images qui peuvent comme celles de la Shoah, en être absolument dépourvues et résister au sens comme à la syntaxe. (...) Aussi, de considérer qu'il puisse y avoir des images sans imagination, ce qu'avance Lanzmann, n'apparaît pas aussi infondé que le soutient Didi-Huberman, même si l'on peut considérer, contrairement à Lanzmann et Gérard Wajzman, que les images de la Shoah ne font pas tomber immédiatement dans la fétichisation. Il y a des images qui, en même temps qu'elles renvoient au réel qui a eu lieu, désignent les limites de l'imagination. » dans MESNARD, Philippe, « La fiction et ses dispositifs à l'épreuve des Sonderkommandos », p. 233-262, dans KLEINBERGER, Alain, MESNARD, Philippe (dir.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Kimé, coll. « Entre Histoire et Mémoire », 2013, p. 253-254. Le témoignage de Samuel Fuller sur ce sujet est à cet égard parlant : « Ce n'est pas l'horreur. C'est quelque chose qui n'est pas là ! Vous ne voyez pas ça. Mais en même temps vous le voyez et c'est tellement impossible, incroyable. C'est plus que de l'horreur. C'est *l'impossible*. Nous n'avons jamais eu ce sentiment d'impossible lorsque nous nous battions. » dans NARBONI, Jean et SIMSOLO, Noël, *Il était une fois... Samuel Fuller. Histoires d'Amérique racontées par Samuel Fuller à Jean Narboni et Noël Simsolo*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, p. 114-115. Cf. aussi à ce sujet le film d'Emil Weiss, *Falkenau, vision de l'impossible*, Paris, M. W. Productions, 1988.

³⁵⁸ Voir aussi à ce sujet la réflexion de Myriam Revault d'Allones sur le thème de la disparition de la reconnaissance imaginative du semblable, réfléchi à partir de la littérature des camps. Cf. REVAULT D'ALLONNES, Myriam, « A l'épreuve des camps : l'imagination du semblable », p. 554-568, dans COQUIO, Catherine (textes réunis par), *Parler des camps, penser les génocides*, *op.cit.*

³⁵⁹ COMOLLI, Jean-Louis, « Fatal rendez-vous », *op.cit.*, p. 76.

entendu, été autant photographiées et filmées)³⁶⁰, ce en quoi ces archives, conclut Mesnard, conservent, « au-delà de [leur] fonction d’attestation factuelle, une part d’inintelligibilité et de sidération³⁶¹. »

Ainsi réduits aux propriétés photographiques, mais cette réduction prend bien la forme d’un retranchement, d’un recentrement ou d’un resserrement, ces films, précise Losson, sortent donc du cadre représentatif pour tendre vers le domaine « démonstratif », une tournure particulièrement sensible non seulement dans les plans longs mais également dans l’usage de très nombreux plans frontaux présentant les déportés face caméra :

« Frontality provides the most immediate possible presentation of the prisoners’ face and bodies. (...) As if the project were the photographing, in the strict sense of the word, of the prisoners. The cinema’s means are reduced to the strict nature of the photographic image: the *trace* resulting from physical and chemical laws, the *indexical trace* that is the luminous emanation of its model. Here is an ontological reduction of the cinema, if such there be, since it is movement itself that is thus subordinated to this photographic “capture”. (...) The story of the camps’ liberation is, at that moment, subject to a suspension of time: no more action, liberation, history, or occurrence. The cinematic event presented by these films is: man immobile for five seconds, facing the camera lens and with only his pure presence to offer, the naked trace of his passage here³⁶². »

³⁶⁰ Lawrence Douglas rappelle que les actualités durant la Première Guerre mondiale ont rarement montré les morts de la guerre et cite George Roeder pour qui « les images les plus frappantes qui sont sorties de la Première guerre étaient écrites. », dans DOUGLAS, Lawrence, *The Memory of Judgment: Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, *op.cit.*, p. 28.

³⁶¹ MESNARD, Philippe, « La mémoire cinématographique de la Shoah », *op.cit.*, p. 475.

³⁶² LOSSON, Nicolas, « Notes on the Images of the Camps », *op.cit.*, p. 30.

Dans son ouvrage *L'histoire-caméra*, Antoine De Baecque a fait de cette frontalité dans les films sur les camps un motif symptomatique du cinéma moderne, par le biais du regard-caméra des déportés, qu'il considère comme « l'emblème traumatique des camps et de leur libération au même titre que les empilements de cadavres squelettiques³⁶³ ». Le retour retardé de ce motif, une décennie après les faits, serait ainsi significatif de ce qu'il nomme, en empruntant le vocabulaire lacanien, « *la mémoire forclosée des camps* » :

« Ces images nées de la guerre, ayant marqué le cinéma et les artistes sur le moment même, ont comme travaillé en eux, “retravaillé” pourrait-on dire, presque souterrainement, inconsciemment – puisqu'elles n'apparaissent plus dans les films d'après-guerre –, avant de resurgir (souvent dix ans après) selon des formes spécifiques dans les films, comme une mémoire traumatique qui, peu à peu, minait l'histoire du cinéma³⁶⁴. »

Ces images auraient donc été, dans l'après-guerre et suivant en cela leur retrait des actualités durant une décennie, plus qu'oubliées ou refoulées, mais, selon ce modèle, forcloses, jusqu'à leur retour dans le cinéma moderne, en particulier celui de Resnais. Pour mémoire, la forclusion, concept qu'emploie déjà Serge Daney, on l'a mentionné, non seulement dans son texte sur la propagande mais aussi dans « Le travelling de Kapo », caractérise pour Lacan le mécanisme de défense spécifique à la psychose et se distingue donc du refoulement en ce que le signifiant n'est pas même renfermé dans l'inconscient mais entièrement rejeté hors de l'univers symbolique, ce en quoi le signifiant fait retour de l'extérieur, à travers le délire et l'hallucination – selon les termes cités par De Baecque et repris à la définition qu'en donne

³⁶³ DE BAECQUE, Antoine, *L'Histoire-caméra*, *op.cit.*, p. 68.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 71.

Daney, le « retour hallucinatoire dans le réel de ce sur quoi il n'a pas été possible de porter un jugement de réalité³⁶⁵ ».

L'emploi du terme cependant pose dans ce contexte quelques difficultés qu'il vaut d'évoquer ici, son usage par Serge Daney pour qualifier la disparition de tout « autre » dans la propagande nazie paraissant à cet égard plus approprié. D'une part en effet, et bien que l'impression que ces images aient laissée ait été très largement, on l'a signalé, celle de la sidération, il n'en reste pas moins que, dans le même temps, elles ont continué à appartenir, et à survenir, au sein de cadres sociaux, qu'ils soient médiatiques ou juridiques, des cadres qui ont informé leur réception, en particulier, on l'a dit, comme preuves – ce qui dès lors exclut de considérer qu'un « jugement de réalité » n'ait pu être porté ; d'autre part, le concept sous-tend donc l'idée que ces images aient été complètement effacées, pas même refoulées donc, mais bien rejetées, c'est-à-dire n'ayant pas laissé de trace, ce qui, et pour les mêmes raisons, est difficilement concevable à l'échelle de la mémoire collective dont il est ici question.

Si la transposition de catégories psychopathologiques à l'analyse historique ou iconographique peut être extrêmement féconde, et l'effet traumatique de ces images y incite fortement (on reviendra sur le concept freudien d'« après-coup », par le biais des travaux de Georges Didi-Huberman en particulier, dans la dernière partie), elle peut néanmoins s'accompagner d'une tendance à prolonger la structure temporelle (y compris lorsque le terme de forclusion remplace celui de refoulement) qu'elle induit, du traumatisme, au refoulé, au retour du refoulé³⁶⁶. Si donc ce modèle fonctionne de manière adéquate dans l'analyse de

³⁶⁵ *Idem.*

³⁶⁶ Par ailleurs, et bien que le cinéma ait joué un rôle essentiel dans l'appréhension collective de ces événements (*Nuit et Brouillard* et *Le chagrin et la pitié* sont à ce titre exemplaires), il doit être distingué d'un rôle essentiellement thérapeutique, au risque de sous-tendre une vision réconciliée des œuvres à ces mêmes événements.

motifs et de leurs résurgences, comme c'est le cas dans l'ouvrage d'Antoine De Baecque, les regards-caméras pouvant effectivement en constituer des symptômes exemplaires, son usage tend néanmoins à négliger ce qui, précisément, a pu se jouer sans retard, sans délai, soit, et pour réemployer les mots de Losson, la « réduction ontologique » du cinéma à ses propriétés photographiques et indiciaires – terme auquel on préfère ceux de resserrement ou de recentrement, on l'a dit, afin de signifier que cette tournure retrouve, tout en l'intensifiant, une tendance déjà présente au cinéma.

« La guerre, avec ses moissons de cadavres, ses destructions immenses, ses migrations innombrables, ses camps de concentration, ses bombes atomiques, laisse loin derrière elle l'art d'imagination qui prétendait la reconstituer », écrit André Bazin, et c'est pourquoi, ajoute-t-il, elle a « été à l'origine d'une revalorisation décisive du documentaire de reportage³⁶⁷ ». Si la lecture bazinienne de cette revalorisation hésite alors, selon ses propres termes, entre « pessimisme » (peut-être, s'inquiète-t-il, relève-t-elle d'un « complexe de Néron » se traduisant dans « le plaisir pris au spectacle des destructions urbaines ») et « optimisme » (un enseignement « moral » a été retiré de l'événement : « la cruauté et la violence de la guerre nous ont inculqué le respect et presque le culte du fait réel auprès duquel toute reconstitution,

³⁶⁷ BAZIN, André, « À propos de *Pourquoi nous combattons*. Histoire, documents, actualités », *op.cit.*, p. 31.

même de bonne foi, semble indécente, douteuse et sacrilège³⁶⁸ »), quoi qu'il en soit elle décrète l'exemplarité de l'événement, exemplaire du fait de sa singularité et de ses répercussions, à partir duquel désormais doit donc être pensé le cinéma.

À cet égard, la « revalorisation » de la part documentaire n'engage pas en retour une dévalorisation systématique de la fiction mais indique que la réalité, et dans l'énormité de l'événement, a sanctionné la caducité de certains de ses procédés narratifs et formels les plus usés. Si l'on sait que le néoréalisme constitue pour Bazin la réplique elle-même exemplaire du cinéma à ces nouvelles exigences, que le critique a pu reverser au compte d'une « éthique du réalisme » issue directement de la guerre³⁶⁹, c'est néanmoins cette tendance indiciaire, dont l'événement historique a donc pu précipiter l'extension, sur laquelle il s'agit désormais de faire retour, de Benjamin à Bazin et Kracauer pour ses penseurs principaux, au néoréalisme pour le cinéma, dont on examinera les effets de l'ascendant et de la centralité sur la pensée des deux derniers.

2. Walter Benjamin

Le rôle effectif des images comme preuves à la fin de la guerre, de la preuve par l'image (photographique et filmique), recouvre en effet l'une des voies déterminantes par lesquelles Benjamin les considère dans la « Petite histoire de la photographie » et « L'œuvre d'art à

³⁶⁸ *Ibid.*, p.32.

³⁶⁹ « La guerre, et la conscience qu'elle fit prendre d'une certaine notion de la réalité, ont profondément influencé, on le sait, le cinéma européen ; ses conséquences ont été moins sensibles à Hollywood. Pourtant, plusieurs réalisateurs y ont été mêlés et quelque chose de l'inondation, du cyclone de réalités qu'elle a fait déferler sur le monde a pu se traduire là bas aussi par une éthique du réalisme. » dans BAZIN, André, « William Wyler ou le janséniste de la mise en scène » [1948], *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage, op.cit.*, p. 155.

l'époque de sa reproductibilité technique », les deux textes sur ce point se recoupant en grande partie³⁷⁰.

L'effet de la reproduction photographique et filmique sur l'art se caractérise ainsi selon Benjamin par le « dépérissement³⁷¹ » de l'aura, cette « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il³⁷² », soit l'« ici-et-maintenant » de l'œuvre, que les techniques de reproduction éclipsent dans les copies, faisant vaciller son autorité qu'elle tire de la tradition et sa fonction culturelle ou rituelle, « liquidées³⁷³ » en faveur de la fonction politique. « *Dans la photographie la valeur d'exposition commence à repousser la valeur culturelle sur toute la ligne*³⁷⁴ », écrit ainsi Benjamin, qui précise néanmoins qu'elle « ne cède pas sans résistance » et dispose d'un « ultime retranchement » dans le visage humain, raison pour laquelle elle subsiste dans la photographie dédiée au souvenir « des êtres chers, éloignés ou disparus », d'où « l'aura nous fait signe, une dernière fois. C'est ce qui fait leur incomparable beauté, pleine de mélancolie³⁷⁵ », conclut-il. (On signale d'ores et déjà que Jean-Marie Schaeffer dans *L'image précaire* souligne le « caractère élégiaque » de cette « photo-souvenir³⁷⁶ » – on y reviendra bien évidemment.) Sans présence humaine néanmoins, c'est la valeur d'exposition qui prédomine, dont les photographies d'Atget sont exemplaires :

³⁷⁰ Sur ce sujet et pour un commentaire du texte de Walter Benjamin, cf. également RANCIÈRE, Jacques, « Ce que “medium” peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Appareil* [En ligne], numéro 1, 2008, URL : <http://appareil.revues.org/135> et VERA, Adolpho, « Benjamin : image, trace et politique », *Appareil* [En ligne], numéro 12, 2013, URL : <http://appareil.revues.org/1946>

³⁷¹ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dernière version de 1939, *op.cit.*, p. 276.

³⁷² *Ibid.*, p. 278.

³⁷³ *Ibid.*, p. 276.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 285.

³⁷⁵ *Idem.*

³⁷⁶ SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire*, *op.cit.*, p. 103.

« On a dit à juste titre qu'il avait photographié ces rues comme on photographie le lieu d'un crime. Le lieu du crime est lui aussi désert. Le cliché qu'on en prend a pour but de relever des indices. Chez Atget les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire. C'est en cela que réside leur secrète signification politique. Elles en appellent déjà à un regard déterminé. Elles ne se prêtent plus à une contemplation détachée. Elles inquiètent celui qui les regarde (...)»³⁷⁷ »

Cette fonction politique est ainsi directement liée aux propriétés indicielles de la photographie : si les photographies d'Atget exposent les « indices » du « crime », ses traces, si elles peuvent constituer des « pièces à conviction », c'est parce que la photographie, et le film avec elle, sont des moyens d'*enquête* de la réalité. C'est pourquoi le caméraman, qui pénètre « si profondément la réalité elle-même³⁷⁸ », est comparable au chirurgien, et le cinéma aux découvertes de Freud, permettant « l'analyse de réalités qui jusqu'alors se perdaient, sans qu'on y prît garde, dans le vaste flot des choses perçues³⁷⁹ », ce que Benjamin nomme par analogie l'« inconscient visuel³⁸⁰ » ; c'est aussi la raison pour laquelle le mode opératoire de l'appareil est le « test » et place le public en position d'« expert³⁸¹ » : en bref, le cinéma comme la photographie sont des instruments de recherche, d'observation, de découverte et de révélation d'aspects de la réalité qui jusqu'alors étaient ignorés, instruments qui donnent ainsi la possibilité d'analyses plus exactes ou d'examens plus approfondis de cette réalité en aiguisant sa perception :

³⁷⁷ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dernière version de 1939, *op.cit.*, p. 286.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 299.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 303.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 306.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 289.

« Pour l'homme d'aujourd'hui l'image du réel que fournit le cinéma est incomparablement plus significative, car, si elle atteint à cet aspect des choses qui échappe à tout appareil et que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art, elle n'y réussit justement que parce qu'elle use d'appareils pour pénétrer, de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel³⁸². »

Ces aspects de la réalité ayant pu passer inaperçus, y compris du photographe ou du caméraman qui en ont fixé la trace, peuvent être ainsi, et précisément par ce biais, redécouverts et rendus signifiants, comme dans l'enquête qui, recueillant les indices et les organisant, reconstitue la scène du crime, mais aussi reconfigurés en une autre histoire puisque, comme le souligne Eduardo Cadava dans son commentaire de Benjamin, la photographie « interrompt l'histoire et facilite ainsi une autre histoire, une autre possibilité pour l'histoire³⁸³ ».

Pour que s'accomplisse cette fonction politique, et pour pallier à cette « inquiétude » du regard, il faut donc à la photographie sa légende qui, dirigeant le regard, prépare à la lecture de l'image, à son déchiffrement, et l'ouvre ainsi à l'interprétation – légende qui pour le film n'est au fond qu'un autre nom du montage (« Les directives que les légendes donnent à celui qui regarde (...) vont se faire plus précises encore et plus impérieuses avec le film, où la perception de chaque image est déterminée par la succession de toutes celles qui la précèdent³⁸⁴ », écrit ainsi Benjamin), qui devient alors l'opération la plus proprement politique du film. C'est dans le même sens que Benjamin dans la « Petite histoire de la photographie » insiste plus encore sur la nécessité de la légende et se demande si elle ne va pas devenir « l'élément le plus essentiel du cliché » : « Héritier des augures et des aruspices, le

³⁸² *Ibid.*, p. 300-301.

³⁸³ CADAVA, Eduardo, « Lapsus Imaginis : *The Image in Ruins* », *October*, vol. 96, printemps 2001, p. 35-60, ici p. 53.

³⁸⁴ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dernière version de 1939, *op.cit.*, p. 286.

photographe ne doit-il pas, sur ses images, découvrir la faute et désigner le coupable ? (...) Mais n'est-il pas pire qu'analphabète, le photographe qui ne sait pas lire ses propres images³⁸⁵ ? » Que le photographe détrône le prêtre dans l'interprétation des phénomènes signifie donc non seulement que la photographie constitue pour les sociétés leur nouveau cadre d'interprétation, mais aussi que ce cadre, on l'a vu, est désormais politique, les images photographiques et leur lecture étant à l'origine de l'instruction du procès, soit de la possibilité qu'un jugement politique soit porté sur la réalité. En d'autres termes, pour que les indices puissent être repérés et déchiffrés, il y faut ce « regard déterminé » ou ce « forensic gaze³⁸⁶ » : pour que la trace devienne plus que trace mais indice ou preuve, il y faut la légende ou le montage, la photographie comme le cinéma impliquant donc la possibilité d'un sujet critique.

C'est également dans cette perspective que Benjamin considère « l'effet de choc » du cinéma, un choc dû à la découverte de nouveaux aspects de la réalité, au mouvement des images cinématographiques, à leur succession et à leur montage, et qui réplique à l'expérience quotidienne des hommes en régime capitaliste industriel et dans la modernité technologique³⁸⁷ :

« Nos bistros et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans espoir de libération. Alors vint le cinéma, et, grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, fit sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu

³⁸⁵ BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie » [1931], *Œuvres II, op.cit.*, p. 320-321.

³⁸⁶ FOSTER, Hal, *Bad new days: Art, criticism, emergency*, Londres et New York, Verso, 2015, p. 63.

³⁸⁷ Benjamin développe des thèmes similaires dans l'essai « Sur quelques thèmes baudelairiens » : « la technique a soumis le sensorium humain à un entraînement complexe. L'heure était mûre pour le cinéma, qui correspond à un besoin nouveau et pressant de stimuli. Avec lui la perception sous forme de choc s'affirme comme principe formel. » dans BENJAMIN, Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens » [1939], *Œuvres III, op.cit.*, p. 361.

de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages³⁸⁸. »

Cette *réplique*³⁸⁹ est donc conforme à la réalité historique à laquelle elle appartient, en ce que le cinéma (re)produit les chocs et les stimuli auxquels les hommes modernes sont confrontés quotidiennement, ce en quoi le cinéma possède un « caractère tactile », et qu'il est donc « la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse à laquelle doit faire face l'homme d'aujourd'hui » : c'est ce qui fait de lui une technique d'« adaptation des hommes aux périls qui les menacent³⁹⁰. » En s'exposant à ces effets de choc, les spectateurs y trouvent la possibilité de s'y mesurer, de les assimiler, et finalement de se les approprier, comme le souligne Miriam Hansen : « The “prismatic” work of film at once unveils and refracts the everyday, thus making it available for play – for a mimetic appropriation and reconfiguring of its ruined fragments³⁹¹. » La réplique est donc enfin libératoire, un aspect que Benjamin développe aussi, quoiqu'autrement, dans la version de 1935 de l'essai, dans laquelle il écrit que « *Dans la représentation de l'homme par l'appareil, l'aliénation à soi est mise à profit de façon extrêmement productive*³⁹² », c'est-à-dire exposée, et pour ainsi dire « rejouée »

³⁸⁸ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dernière version de 1939, *op.cit.*, p. 305. Sans qu'elle ne s'y réduise, cette idée de Benjamin est néanmoins largement tributaire des symphonies urbaines des années 1920 et 1930, et en particulier de *L'homme à la caméra* de Vertov. Cf. à ce sujet HANSEN, Miriam, « Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema », *October*, vol. 109, été 2004, p. 3-45, ici p. 21-22.

³⁸⁹ Le terme de « réplique », que l'on emploie ici à dessein, mais dont on dépliera les significations possibles plus loin dans ce travail, est néanmoins introduit dès maintenant afin de souligner à la fois l'idée de reproduction qu'elle implique, la violence de cet « effet de choc », et l'importance de la pensée de Benjamin sur ces possibles significations du terme.

³⁹⁰ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dernière version de 1939, *op.cit.*, p. 309.

³⁹¹ HANSEN, Miriam, « Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema », *op.cit.*, p. 38.

³⁹² BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », première version de 1935, *Œuvres III*, *op.cit.*, p. 89. Il écrit auparavant : « c'est devant un appareil que la grande majorité des citoyens doit (...) abdiquer son humanité pendant la durée de sa journée de travail. Le soir, ce sont ces mêmes masses qui remplissent les salles de cinéma pour voir comment l'acteur les rachète dans la mesure où, non content d'affirmer son humanité à lui (ou ce qui y ressemble) en face de l'appareil, il s'en sert pour triompher. » *Ibid.*, p. 88. Cf. également sa discussion de l'effet thérapeutique des films burlesques américains et de Chaplin, *Ibid.*, p. 104.

(et à cet égard, l'appropriation ou l'adaptation aux chocs ne signifie pas leur mise en ordre, mais plutôt, si l'on peut dire, leur récréation).

L'effet de choc du cinéma reste donc déterminé par ses propriétés indicielles puisqu'il dépend directement de sa faculté à enregistrer, attester et restituer la violence de la réalité moderne sur l'expérience et sur les sens, ce choc étant de surcroît relié par Benjamin à la désappropriation du regard qu'implique la caméra : « Je ne peux déjà plus penser ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées », déplore ainsi Georges Duhamel dont Benjamin rapporte la critique pour mieux la renverser : « Effectivement le processus d'association du spectateur qui regarde ces images est aussitôt interrompu par leur métamorphose. C'est de là que vient l'effet de choc exercé par le film et qui, comme tout choc, ne peut être amorti que par une attention renforcée³⁹³. » Ce qui signifie également qu'en cassant la subjectivité, de même que le recueillement et la contemplation que l'œuvre d'art sollicite, le cinéma oblige son spectateur à porter attention à la seule réalité.

Dans son travail sur l'empreinte, Georges Didi-Huberman est revenu sur l'analyse de Benjamin pour y apporter un amendement important : ce que peut-être Benjamin « n'a pas su voir dans son fameux texte sur la reproductibilité des images », dit-il, est « que l'élément du *contact* demeure une garantie d'unicité, d'authenticité et de pouvoir – donc d'*aura* – par-delà sa *reproduction* même³⁹⁴. » L'opposition de la trace et de l'*aura* formulée par Benjamin est ainsi reconsidérée par Didi-Huberman, qui avance dans son ouvrage *Devant le temps*

³⁹³ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dernière version de 1939, *op.cit.*, p. 309.

³⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 72-73.

l'expression de « *trace auratique* » dans des œuvres où l'aura « naît, se suppose, d'une proximité du regard avec une trace procédurale³⁹⁵ ». Cette révision étend donc l'apparition de l'aura au-delà du visage et de la présence humaine, auxquels Benjamin concédait encore à leur reproduction, on l'a vu, qu'en elle l'aura se maintienne, et à cet égard on peut considérer qu'il y a quelque chose de la « photo-souvenir » dans toute photographie, c'est-à-dire que le régime procédural ne la contient pas tout à fait et qu'elle tend déjà, on l'a dit précédemment, vers sa destination mémorielle, les propriétés indicielles du médium autorisant précisément ce dépassement. C'est de cet ajointement, on le verra, que joue le cinéma élégiaque, en portant la preuve documentaire au niveau de la plainte élégiaque.

3. Siegfried Kracauer

En consacrant l'introduction de la *Théorie du film* à la photographie, Kracauer fait du cinéma son « prolongement », qui partage avec elle un certain nombre d'« affinités », elles-mêmes issues de leurs propriétés fondamentales, c'est-à-dire indicielles, soit « l'enregistrement et la révélation de la réalité matérielle³⁹⁶ ». Comme dans ses essais de Weimar consacrés à la photographie, Kracauer considère que la tendance « formatrice » ou « artistique » de la photographie contrevient donc à ses propriétés inhérentes (une polarité qui par suite se prolonge au cinéma) en se dérochant à son engagement, pour ne pas dire sa dette, vis-à-vis de la réalité : c'est « comme si leurs obligations envers la nature à l'état brut leur

³⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, op.cit., p. 260.

³⁹⁶ KRACAUER, Siegfried, *Théorie du cinéma. La rédemption de la réalité matérielle*, op.cit., p.13.

pesaient³⁹⁷ », dit ainsi Kracauer des photographes expérimentaux, et qui, dans l'essai de 1927, corrèle de surcroît cette retraite à une attitude politique en écrivant qu'« [i]l vaudrait la peine de dévoiler les relations étroites entre l'ordre social existant et la photographie artistique³⁹⁸ » – une remarque qui suggère donc que la photographie d'art, et bien qu'il n'emploie pas alors le terme, est réactionnaire : en subordonnant la réalité qu'elle photographie à des conventions picturales, la photo d'art cherche à se prémunir de la désappropriation qu'implique la photographie autant qu'à compenser le désordre de la réalité, en réintroduisant précisément de l'ordre là où il fait défaut. Dans la *Théorie du cinéma* néanmoins, Kracauer tranche : « L'art au cinéma est réactionnaire, écrit-il, parce qu'il symbolise la totalité et prétend ainsi maintenir des croyances qui « couvrent », dans les deux sens du terme, la réalité matérielle³⁹⁹. »

Les qualités de « l'approche photographique » sont donc au contraire définies par la mécanicité, la dépersonnalisation et l'impassibilité que l'appareil implique, qualités que développe Kracauer à partir du passage *Du côté de Guermantes* dans lequel le narrateur retrouve sa grand-mère à la suite d'une longue absence :

« De moi – par ce privilège qui ne dure pas et où nous avons, pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre propre absence – il n'y avait là que le témoin, l'observateur, (...) l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus. Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie. (...) moi, pour qui ma grand-mère c'était encore moi-même, moi qui ne l'avais

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 38.

³⁹⁸ KRACAUER, Siegfried, « La photographie » [1927], *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, trad. de l'allemand par Sabine Cornille et Claude Orsoni et de l'anglais par Daniel Blanchard, Paris, Maison des Sciences de l'homme, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 34.

³⁹⁹ KRACAUER, Siegfried, *Théorie du cinéma. La rédemption de la réalité matérielle*, *op.cit.*, p. 425.

jamais vue que dans mon âme, toujours à la même place du passé, à travers la transparence des souvenirs contigus et superposés, tout d'un coup, (...) pour la première fois et seulement pour un instant, car elle disparut bien vite, j'aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme accablée que je ne connaissais pas⁴⁰⁰. »

Si Kracauer ne revient pas explicitement sur les rapports de la photographie à la mort, et bien que Proust suggère ici un rapprochement de la photographie et du masque mortuaire, de l'arrêt photographique et de la fixité cadavérique, on peut néanmoins considérer que cette référence et cette évocation informent non seulement la suite des développements de Kracauer, mais le reste de l'ouvrage, jusqu'à l'épilogue et son invocation de la tête de Méduse. Carlo Ginzburg souligne ainsi que « la photographie qui était pour Kracauer en 1927 "le signe de la peur de la mort" est devenue à travers Proust l'instrument qui permet de dépasser cette peur, de regarder la mort en face⁴⁰¹. » L'essai de 1927 en effet considérait l'« accumulation » des photographies comme le désir de « bannir » le « rappel de la mort » dans la fausse éternité qu'offre la photographie : « Dans les journaux illustrés, le monde est devenu le présent photographiable, et le présent photographié est entièrement éternisé. Il semble être arraché à la mort ; en réalité il lui est livré⁴⁰² », écrivait ainsi Kracauer.

Ce que les deux textes néanmoins soulignent (et dans les deux cas Kracauer prend l'exemple d'une grand-mère), c'est comme la photographie, dès lors que ce qu'elle montre

⁴⁰⁰ Cité *Ibid.*, p. 43.

⁴⁰¹ GINZBURG, Carlo, « Détails, gros-plan, micro-analyse », p. 45-64, dans DESPOIX, Philippe et SCHÖTTLER, Peter (éd.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'Histoire*, Paris/Québec, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. Philia/Les Presses de l'Université Laval, coll. Pensée allemande et européenne, 2006, p. 50.

⁴⁰² KRACAUER, Siegfried, « La photographie » [1927], *op.cit.*, p. 39.

n'est plus reconnu, c'est-à-dire « quand le rapport direct à l'original n'est plus possible⁴⁰³ » (que la grand-mère ne l'est plus de personne), sort donc du régime biographique pour devenir document : « avec le temps, la valeur attachée à de tels vestiges se modifie considérablement : à mesure que s'estompent les souvenirs qui leur étaient attachés s'affirme leur fonction documentaire⁴⁰⁴. »

C'est là encore un caractère de la désappropriation photographique, et c'est en ce sens aussi que l'effet de la photographie, et tel que Proust le décrit, consiste pour Kracauer en un « estrangement », le photographe étant comparé « au témoin, à l'observateur, à l'étranger – trois personnages supposés ne pas être impliqués dans les événements, qu'ils sont amenés à observer », caractérisés par le « détachement affectif⁴⁰⁵ », par l'objectivité du regard donc, à l'opposé de la « tendresse » dont parle Proust qui, contaminant la vision, la déforme, et pour ainsi dire déguise les êtres aimés.

La photographie (comme la mort) ôte les déguisements, et c'est bien là, pour Kracauer, son pouvoir, autant que sa vertu, comme ceux du cinéma, que de dé-couvrir, de dévoiler et de montrer la réalité non déguisée, sous ses déguisements, que sont en particulier les idéologies : « dès lors que l'idéologie s'est désintégrée, écrit ainsi Kracauer, les objets matériels sont dépouillés de leurs manteaux et de leurs voiles, de sorte que nous sommes en mesure de les apprécier pour ce qu'ils sont⁴⁰⁶ ». À cet égard, Kracauer tend à s'éloigner des réflexions benjaminienne et adornienne sur les rapports du médium au régime capitaliste – non que les rapports du cinéma à la modernité et aux masses ne soient pas considérés, puisque Kracauer,

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁰⁴ KRACAUER, Siegfried, *Théorie du cinéma. La rédemption de la réalité matérielle*, *op.cit.*, p. 55.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 420.

comme Benjamin, souligne leur corrélation, seulement c'est en un sens divergent qu'il envisage ses possibilités, en les trouvant précisément en-deçà du domaine politique, et plus généralement de celui de l'esprit, au niveau de la « réalité matérielle » donc, dont il peut donner une vision dégagée des préconceptions et des a priori de la pensée, allant à l'inverse des autres arts « du bas vers le haut⁴⁰⁷ » (c'est en ce sens également que s'expriment ses réserves vis-à-vis d'Eisenstein).

Or, cet « estrangement » qui dé-familiarise la vision de la réalité est à ce point rapprochée par Kracauer de la mélancolie, à partir de la remarque de Newhall considérant la mélancolie que les photographies des rues parisiennes d'Atget suscitent en celui qui les regarde, remarque à laquelle il ajoute ce commentaire :

« Mais la mélancolie, en tant que disposition intérieure, ne se contente pas de conférer une séduction aux objets élégiaques ; elle a un autre effet, plus important : elle incite à l'*auto-estrangement* et ainsi à s'identifier à toutes sortes d'objets. L'individu déprimé se perdra volontiers dans les configurations fortuites que lui offre son environnement et s'en imprégnera avec une intensité qui ne devra plus rien à ses goûts antérieurs. Il est d'une réceptivité qui ressemble à celle du photographe de Proust jouant le rôle de l'étranger. Pour tenter de rendre visible la mélancolie, les cinéastes ont souvent exploité cette relation intime entre un tel état d'âme et l'attitude photographique. On retrouve de façon récurrente la séquence suivante : le personnage mélancolique déambule sans but et, à mesure, le milieu changeant qu'il traverse prend la forme de nombreux plans juxtaposés de façades, de rampes de néons, de passants errants, et ainsi de suite. Le public

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 16 et p. 435. Kracauer alors s'appuie sur le texte d'Erwin Panofsky sur le cinéma, pour qui les arts représentatifs correspondent à « une conception idéaliste » du monde, du haut vers le bas, quand le cinéma « rend justice à l'interprétation matérialiste de l'univers », du bas vers le haut. Cf. PANOFSKY, Erwin, « Style et matériau au cinéma » [1947], *Revue d'esthétique*, numéros 2-3-4, 1973, p. 59-60.

ne pourra faire autrement que d'attribuer leur surgissement apparemment immotivé à l'état d'abattement du personnage et à l'*estranagement* qu'il entraîne⁴⁰⁸. »

En d'autres termes, la vision photographique a ceci de commun avec la mélancolie qu'elle dissout le sujet dans l'identification à l'objet, qu'elle le rend étranger à soi-même donc, identification que Kracauer étend non seulement aux objets perdus – « objets élégiaques », puisque c'est le terme qu'il emploie –, mais à tous les objets auxquels est alors prêtée une attention réceptive et pour ainsi dire *non discriminante* (on reviendra sur ce sujet lorsque seront abordés les films élégiaques), attention dans lequel se perd donc le sujet lui-même⁴⁰⁹. Peut-être alors faut-il ajouter, à la suite de Kracauer, et en pensant à Proust, que la vision photographique tend finalement à rendre « élégiaques » tous les objets, c'est-à-dire à les produire comme perdus dès lors qu'ils se trouvent fixés dans la photographie. Si, et telle que Kracauer l'aborde ensuite, cette fixité photographique de laquelle joue le cinéma pour évoquer l'état mélancolique est encore comprise en tant qu'allégorie (celle, précisément, des sentiments mélancoliques de personnages), c'est bien néanmoins cette procédure dont on examinera les prolongements qui, des intentions de signification par la figuration et la ressemblance dans la narration, a pu atteindre en quelque sorte les films eux-mêmes, comme s'ils étaient devenus leur propre objet de mélancolie donc, leur propre objet élégiaque.

Cet « estrangement » du photographe devient donc celui de la réalité dans la photographie et le cinéma, et à cet égard les quatre « affinités » du médium relevées par

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁰⁹ Il est notable que cette vision mélancolique et photographique soit associée à l'errance du personnage, dont Deleuze, après Bazin, a relevé la centralité dans le cinéma moderne et le néoréalisme, on y reviendra. Cf. DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 18.

Kracauer tendent à s'accorder au dévoilement de la réalité par ce qui en elle précisément échappe aux prises de la pensée, à la clôture du sens et à la cohérence idéologique : la réalité sans artifice (littéralement non mise en scène, « unstaged reality⁴¹⁰ »), le fortuit, l'illimité (c'est-à-dire que « sa structure rend manifeste quelque chose qu'on ne saurait cerner – l'existant matériel⁴¹¹ »), l'indéterminé (la photographie « transmet un matériau brut dans le définir », car « aussi sélective que soit une photographie, elle ne peut effacer ce penchant vers l'inorganisé et le diffus qui l'affecte en tant qu'enregistrement du réel⁴¹². ») Ces caractères concourent de surcroît à l'indissociabilité du domaine esthétique et de celui de la connaissance dans la photographie : « La valeur esthétique d'une photo semblerait ainsi tenir à son pouvoir révélateur, écrit en ce sens Kracauer. Ainsi, devant une photo, le désir de connaissance et le sentiment de la beauté s'interpénètrent⁴¹³. » Kracauer est ici très proche de Benjamin⁴¹⁴, les puissances de révélation du médium étant là encore considérées dans la perspective indiciaire, sous l'angle de la preuve et de l'enquête : « avec quel plaisir scrute-t-on un agrandissement dans lequel surgissent l'une après l'autre des choses qu'on n'aurait jamais pensé trouver dans le cliché original – non plus, d'ailleurs, que dans la réalité », écrit ainsi Kracauer, qui ajoute que « [c]'est là une réaction typique que suscitent les photographies. En fait, on les regarde avec l'espoir de détecter quelque chose de nouveau et d'inattendu – et cet espoir est un hommage rendu au pouvoir révélateur de l'objectif⁴¹⁵. »

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 53.

⁴¹² *Ibid.*, p. 54.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 56.

⁴¹⁴ « Atget était un comédien qui, rebuté par son métier, effaça son masque, puis se mit en devoir de démaquiller aussi le réel. », écrit encore Benjamin dans l'essai sur la photographie, cf. BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie », *op.cit.*, p. 309.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

Si le cinéma possède en plus de la photographie une affinité pour le « flux de la vie⁴¹⁶ », et parce que le cinéma, à la différence de la photographie, « représente la réalité telle qu'elle évolue dans le temps⁴¹⁷ », ces caractères qu'il partage avec elle en font de même un instrument d'exploration, de détection et de déduction, et à cet égard un grand nombre de sujets cinématographiques abordés par Kracauer permettent de faire valoir ces capacités procédurales, au centre desquelles se retrouvent les motifs de l'enquête et de la collecte d'indices. Sont ainsi évoqués, dans la section consacrée au « contenu cinématographique », *Les Fraises sauvages* (dont le personnage est à la fois « détective et criminel⁴¹⁸ »), les thrillers d'Hitchcock (qui recourt à ce genre d'histoires car elles « correspondent le mieux au médium filmique⁴¹⁹ »), *Citizen Kane* (dont « l'attrait filmique » est « qu'il transmet la vérité ésotérique (..) par le truchement de la démarche de l'enquêteur⁴²⁰ »), ou encore *Rashomon* (au sujet duquel Kracauer écrit que les plans ont « la fonction d'indices matériels » et « semblent être les éléments d'une investigation tenace plutôt que les composants d'un récit aux significations préordonnées autour d'un noyau idéologique⁴²¹. ») Ce contenu de prédilection, qui n'est pas loin de prendre la forme d'un protocole d'enquête, peut être finalement rapproché de ce que Kracauer nomme dans l'épilogue, auquel on vient, les « images de démentis » (et qui s'opposent donc aux « images de confirmation ») :

« Dès que les films confrontent la réalité telle que l'a captée la caméra avec ce qu'a tort nous nous imaginons qu'elle est, toute la charge de la preuve retombe sur les seules images. Et comme ce qui compte alors c'est leur

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 399.

⁴¹⁹ Selon les propres termes d'Hitchcock, cités par Kracauer, *Ibid.*, p. 394.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 398.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 398.

qualité documentaire, des confrontations de ce genre sont certainement conformes à l'approche cinématographique ; en réalité, on peut dire qu'elles sont une manifestation aussi directe du médium que l'est le flux de la vie matérielle⁴²². »

Le cinéma a donc la capacité de démasquer la réalité en se bornant à la filmer, de s'opposer aux distorsions idéologiques, pour réemployer le terme de Ricœur, et de les montrer pour ce qu'elles sont, des déguisements, des masques, en sa qualité de témoin à la fois impassible, la caméra seule pouvant donner une image « qui ne déforme pas » les événements (en particulier ceux « qui tendent à submerger les capacités de la conscience⁴²³ ») et, de par cette impassibilité même, à charge, puisque son témoignage permet précisément de percer à jour les déguisements⁴²⁴. Il n'est donc pas anodin que le motif du masque soit à tout le moins suggéré dans l'évocation finale de la Gorgone sur laquelle s'achève l'ouvrage de Kracauer :

« La morale du mythe est évidemment que nous ne voyons pas et ne pouvons pas voir les horreurs de la réalité parce que la peur qu'elles suscitent nous aveugle et nous paralyse ; et que nous ne saurons à quoi elles ressemblent qu'en regardant des images qui reproduisent leur véritable apparence. Ces images n'ont rien de commun avec les produits de l'imagination de l'artiste peignant une horreur invisible, leur nature est plutôt celle des reflets dans un miroir. Or, de tous les médiums existants, le cinéma est le seul qui tende un miroir à la nature. C'est pourquoi nous dépendons de lui pour avoir le reflet d'événements qui nous pétrifieraient s'il nous arrivait de leur faire face

⁴²² *Ibid.*, p. 432.

⁴²³ Ces événements que sont les sujets cinématographiques de « plein droit » : « Les catastrophes élémentaires, les atrocités de la guerre, les déchaînements de violence et de terreur, les débordements sexuels et la mort. » *Ibid.*, p. 103.

⁴²⁴ Il est écrit en ce sens dans la section « Témoignage matériel » : « En nous faisant connaître le monde dans lequel nous vivons, le cinéma fait surgir des phénomènes dont l'apparition à la barre des témoins est de grande importance. Il nous met en face des choses que nous redoutons. Et il nous met souvent au défi de confronter les événements de la vie réelle avec les idées que nous nous en faisons ordinairement. » *Ibid.*, p. 429.

dans la vie réelle. L'écran de cinéma est le bouclier poli d'Athéna. Et ce n'est pas tout. Le mythe suggère en outre que les images sur le bouclier ou sur l'écran sont un moyen au service d'une fin ; elles sont à même d'autoriser le spectateur – et par extension, de l'engager – à décapiter les horreurs dont elles sont le reflet. (...) Quand nous regardons l'alignement des têtes de veau ou les amoncellements de corps humains torturés dans les films sur les camps de concentration nazis – quand nous en faisons en quelque sorte l'expérience –, nous rédimons l'horreur de son invisibilité derrière le voile de la panique et de l'imagination. Et cette expérience est libératrice dans la mesure où elle lève un tabou des plus puissants. La plus grande prouesse de Persée ne fût peut-être pas de couper la tête de Méduse mais de surmonter sa peur et de regarder le reflet de celle-ci dans le bouclier. Et ne fût-ce pas justement cet exploit qui lui permit de décapiter le monstre⁴²⁵ ? »

Pour mémoire, les Gorgones contreviennent à la convention du profil dans l'iconographie grecque en étant systématiquement représentées de face, la frontalité interpellant le regard du spectateur et suggérant par conséquent un échange de regards entre ce spectateur et la figure. Or, selon Jean-Pierre Vernant, la tête de Méduse *est* un masque, et cette frontalité signale donc, Vernant jouant à son tour de l'interpellation, que « [c]'est votre regard qui est pris dans le masque⁴²⁶ » : « ce que vous donne à voir le masque de Gorgô, quand vous en êtes fasciné, c'est vous-même, vous-mêmes dans l'au-delà, cette tête vêtue de nuit, cette face masquée d'invisible qui, dans l'œil de Gorgô, se révèle la vérité de votre propre figure⁴²⁷. » La Gorgone

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 431.

⁴²⁶ VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux. Figure de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littérature, 1996, p. 81.

⁴²⁷ « Comme si ce masque n'avait quitté votre visage, ne s'était séparé de vous que pour se fixer en face de vous, comme votre ombre ou votre reflet, sans que vous puissiez vous en détacher. » *Ibid.*, p. 82.

est à la fois le masque et la vérité du visage, la « tête de mort⁴²⁸ » derrière le visage, le masque grimaçant de Méduse provoquant l'effroi, parce que, précisément, il dé-visage le visage, parce qu'il évoque la mort dans l'horreur de la pétrification, des hommes à leur tour transformés en masques, en têtes de mort⁴²⁹.

La convocation du mythe par Kracauer dans l'épilogue semble ainsi répondre, et presque symétriquement, à celle de Proust dans l'introduction, le « voile de la panique et de l'imagination » succédant à celui de la tendresse, le film comme la photographie permettant, et tel que le signale Ginzburg, de regarder cette mort par eux dévoilée, de la voir *en face* (mais dans le paradoxe de Méduse, dans la vérité qu'elle présente et dans le masque mortuaire qu'elle est aussi), et par le biais de l'écran bouclier, à la fois recours et rempart. Ce dévoilement paraît donc bien être la condition de la rédemption, les exemples des films sur les camps nazis et du *Sang des bêtes* auxquels se réfère Kracauer prolongeant explicitement ce thème, en dévoilant d'une part la tête de mort derrière le visage de la modernité (qui prend ici l'apparence de la mort industrielle⁴³⁰), en ôtant par conséquent les déguisements de la réalité, dès lors « mise à

⁴²⁸ « Gorgô marque la frontière du monde des morts. Y pénétrer c'est, sous son regard, se transformer soi-même, à l'image de Gorgô, en ce que sont les morts, des têtes vides et sans force, des têtes vêtues de nuit. » *Ibid.*, p. 29.

⁴²⁹ Miriam Hansen, revenant sur la généalogie de la *Théorie du cinéma*, signale que Kracauer a supprimé un chapitre qui devait s'intituler « Kermesse funèbre », « Danse macabre », ou « La tête de mort » : « What is marginalized along with slapstick comedy is Kracauer's earlier preoccupation with death, with film's ability to stage encounters with mortality and otherness. The mandate for film to "include the death's head beneath the face," the allegorical legacy of Benjamin's *Trauerspiel* book, had presided over the Marseille project as an epigraph and had persisted in later outlines as a never-realized final chapter—to be called, variously, "Kermesse funèbre," "Danse macabre," or "The death's head" and centering on Eisenstein's Mexican material – that would "not only summarize the whole of the book but formulate certain ultimate conclusions. » dans HANSEN, Miriam, *Cinema and experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2012, p. 265. On voit néanmoins que cette préoccupation demeure : la tête de Méduse est la tête de mort derrière le visage.

⁴³⁰ Sans pour autant confondre les films des camps et celui de Franju, les préfaciers remarquant à juste titre que *Le sang des bêtes* ne peut être considéré comme une métaphore des camps dans la théorie de Kracauer (ce qui n'implique pas pour autant de considérer que la conjonction des films dans l'épilogue soit anodine). Cf. KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, op.cit., p. XXIV.

nu », selon les termes qu'emploie justement Kracauer, ajoutant que *Le Sang des bêtes* « jette une ombre profonde sur le cours ordinaire de l'existence⁴³¹ ».

L'épilogue ne rend pas douteux que cette ombre soit aussi celle des camps, l'ombre portée de l'événement sur la réalité historique, mais alors autant sur la théorie, l'ouvrage de Kracauer constituant bien, comme le relèvent Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulo dans leur préface, « une esthétique *d'après* Auschwitz⁴³² », ce qui signifie dès lors que ses conclusions doivent être reprises à partir de ce point de départ, et les termes de l'épilogue avec, au premier rang desquels celui de « rédemption ». Dans cette même préface, Despoix et Perivolaropoulo signalent que son emploi a pu déclencher de « vives discussions⁴³³ » avec Adorno, Kracauer ayant finalement accepté de remplacer le terme par celui de « sauvegarde » (*Errettung*) dans la traduction allemande. On voit bien ce qui dans ce vocable et dans ce qu'il charrie put gêner Adorno, et bien que Despoix et Perivolaropoulo précisent que son usage par Kracauer est délibérément « ironique⁴³⁴ », il ne cesse pas aujourd'hui de déconcerter.

Pourtant le commentaire qu'Adorno fait de l'œuvre dans le texte hommage qu'il consacre à son ami permet, non pas d'élucider, mais au moins d'éclairer son emploi : « La relation qu'il avait à la vérité, dit-il ainsi de Kracauer, c'était que la souffrance devait passer sans être déformée ni adoucie dans la pensée, qui autrement la volatilise⁴³⁵ ». Et Adorno de conclure : « Dans le trésor de ses thèmes intellectuels, on chercherait sans doute vainement la révolte contre la réification. Une conscience qui craint d'être abandonnée par les hommes

⁴³¹ *Ibid.*, p. 434.

⁴³² *Ibid.*, p. XXIV. On souligne.

⁴³³ *Ibid.*, p. XXIV-XXV.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. XXV.

⁴³⁵ ADORNO, Theodor W., « Un étrange réaliste : Siegfried Kracauer » [1964], *Notes sur la littérature* [1984 pour la traduction française], trad. par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009, p. 264-265.

préfère s'en tenir aux choses. La pensée répare en elles le mal que les hommes ont fait à l'être vivant⁴³⁶. » Ce qui autorise la souffrance, et qu'elle perdure, c'est précisément qu'elle apparaisse déformée, que la violence puisse s'exercer sur des hommes parce qu'on en a fait des figures, et que cet écart de la figure d'avec la réalité, que cet écart de la représentation, soit le fond sur lequel la violence légitime la souffrance qu'elle inflige. Le cinéma a la capacité d'attester la souffrance sans l'altérer, sans fard, sans autre filtre que celui de l'écran, et l'apparition de cette souffrance non déformée dément ce qui l'a justifiée : elle la rend intolérable. À cet égard, l'attestation est une protestation, les propriétés indiciaires du cinéma en faisant un instrument profondément démystificateur car au cinéma, c'est la réalité elle-même qui proteste de son existence (et l'on a dit que c'est de ce mouvement, qui de l'attestation mène à la protestation, de la preuve à la plainte donc, que joue le cinéma élégiaque).

C'est alors presque littéralement que peut également se lire la référence au mythe, comme s'il s'agissait bien de décapiter le monstre *mythique*, dont on a vu, avec Kracauer déjà et depuis *De Caligari à Hitler*, quelle violence il déploie à l'encontre de la réalité afin de la soumettre à son récit. Les films de l'ouverture des camps, en montrant ce que le mythe recouvrait, en donnant la preuve de ce qu'il dissimulait, ont démasqué l'imposture, et s'ils arrivent trop tard, du moins ont-ils rendu cette réalité indéniable et le mythe – tout mythe – caduc. La faiblesse de cette réparation ne fait donc aucun doute, et le pari de Kracauer est risqué : il est de croire qu'en dépit de l'usage dominant qui en est fait, le cinéma, en préservant

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 283.

la réalité de la brutalité de l'esprit par la preuve de son existence puisse, par ce mouvement même, la rédimer.

C'est en effet le saut de Kracauer du régime de la preuve à celui de la croyance qui en fait un pari, car ce mouvement implique une transformation du spectateur, celle, dit Kracauer, qui fait du « témoin bouleversé » un « observateur conscient⁴³⁷ » ; il implique ainsi qu'une vision puisse modifier une existence, et par là notre rapport au monde :

« (...) nous nous trouvons confrontés à un défi immédiat et particulièrement pressant : si nous voulons adopter des valeurs qui délimitent un horizon, il nous faut d'abord nous débarrasser, autant que faire se peut, de cette abstraction [de notre approche aux choses]. Dans notre effort pour répondre à un tel défi, nous ne serons peut-être pas capables de jeter l'ancre dans des certitudes idéologiques ; au moins avons-nous de bonnes chances de tomber sur quelque chose que nous ne cherchions pas, quelque chose qui revêt en soi une importance immense – le monde même qui est le nôtre⁴³⁸. »

Kracauer prolonge ce thème un peu plus loin par le biais de Gabriel Marcel, qui « attribue au film, en particulier au film documentaire, le pouvoir d'approfondir et de rendre plus intime "notre relation avec cette Terre qui est notre habitat" », puissance du cinéma qui semble à Marcel « littéralement salvatrice⁴³⁹. » La consonance est remarquable sur ce point avec les thèses deleuziennes, la rédemption de la réalité comme la croyance en ce monde engageant non seulement chez les deux penseurs une reprise du lexique chrétien, ou plus généralement religieux, qu'ils versent tous deux du côté séculier et mondain⁴⁴⁰, mais encore, une même

⁴³⁷ KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, *op.cit.*, p. 105.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 418.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 429.

⁴⁴⁰ Le propre saut de Deleuze suit alors le modèle du pari pascalien. Cf. DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 223-224 et 230.

exigence vis-à-vis du cinéma, ou du moins un possible : que celui-ci filmant les liens de l'homme et du monde (c'est pourquoi ce rapport est littéralement re-ligieux) montre ainsi des possibilités de l'habiter, et par là des raisons d'y croire.

4. André Bazin et Roberto Rossellini

« Les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la révélation du réel. Ce reflet dans le trottoir mouillé, ce geste d'un enfant, il ne dépendait pas de moi de les distinguer dans le tissu du monde extérieur ; seule l'impassibilité de l'objectif, en dépouillant l'objet des habitudes et des préjugés, de toute la crasse spirituelle dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour⁴⁴¹. »

Ce fameux passage d'« Ontologie de l'image photographique » rend suffisamment manifeste la proximité des conceptions de Kracauer et de Bazin pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y revenir ici exhaustivement, Bazin, peut-on encore rappeler, faisant de Niepce et de Lumière « les rédempteurs » du « péché originel de la peinture occidentale⁴⁴² » que fut la perspective. C'est donc par le biais de l'approche bazinienne sur le néoréalisme et l'œuvre de Rossellini en particulier que l'on propose de poursuivre cette exploration du régime indiciaire, le courant néoréaliste, on le sait, ayant acquis chez Bazin comme chez Kracauer une valeur exemplaire,

⁴⁴¹ BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographique » [1945], *Qu'est-ce que le cinéma ? I.*, op.cit., p. 18.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 14. Bazin convoque également Proust, et dans un sens analogue à Kracauer : « Proust rencontrait la récompense du Temps retrouvé dans la joie ineffable de s'engloutir en son souvenir. Ici, au contraire, la joie esthétique naît d'un déchirement, car ces "souvenirs" ne nous appartiennent pas. Ils réalisent le paradoxe d'un passé objectif, d'une mémoire extérieure à notre conscience. Le cinéma est une machine à retrouver le temps pour mieux le perdre. *Paris 1900* marque l'apparition de la tragédie spécifiquement cinématographique, celle du Temps deux fois perdu. D'une autre aussi peut-être, qui naît de ce regard impersonnel que l'homme pose désormais sur son histoire. » dans BAZIN, André, « À la recherche du temps perdu : *Paris 1900* », *Qu'est-ce que le cinéma ? I.*, op.cit., p. 41.

que manifeste l'abondance de la production critique et théorique des deux auteurs sur ses films. La raison de cette exemplarité paraît bien être que le néoréalisme ait, pour ainsi dire, et de surcroît le dire encore dans le vocable judiciaire, déferé aux propriétés indicielles du médium comme jamais le cinéma avant lui, et il est par conséquent plus que vraisemblable que ses films aient en retour pu informer les conceptions des deux théoriciens, la « rédemption » de la réalité pour Kracauer, ou son « amour » pour Bazin, paraissant a posteriori largement tributaires de l'« humanisme⁴⁴³ » des films néoréalistes, pour employer justement le terme par lequel Bazin les caractérise, on y reviendra.

Il vaut néanmoins la peine de récapituler brièvement l'essai de Bazin sur la photographie en ce qu'il détermine précisément cette approche, largement fondée, donc, sur les propriétés indicielles de la photo et du cinéma. « L'originalité » de la photographie, écrit ainsi Bazin, « réside dans son objectivité essentielle », objectivité due à la mécanicité et à l'impassibilité de l'objectif, précisément, devant l'objet : « Tous les arts sont fondés sur la présence de l'homme ; dans la seule photographie nous jouissons de son absence⁴⁴⁴. » Parce que la photographie « bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction⁴⁴⁵ », elle possède « une puissance de crédibilité » incomparable aux autres types d'image : « nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace⁴⁴⁶. » La photographie est une « empreinte⁴⁴⁷ », ce en quoi elle est aussi une preuve, et c'est pourquoi elle s'apparente à

⁴⁴³ BAZIN, André, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération » [1948], *Qu'est-ce que le cinéma ? IV. Une esthétique de la Réalité : le néo-réalisme*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1962, p. 15.

⁴⁴⁴ BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographique », *op.cit.*, p. 15.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 14. « L'image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle ; elle est le modèle. » *Ibid.*, p. 16.

l'embaumement du corps mort et à la momie, en montrant « la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée (...) ; car la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption⁴⁴⁸. » Le cinéma poursuit, prolonge, « achève dans le temps » cette teneur photographique, et « [p]our la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement⁴⁴⁹. » On sait que de ce pouvoir paradoxal, celui de momifier le changement, de fixer et de répéter l'instant unique, Bazin tire un impératif, que le cinéma ne représente pas, sous peine d'« obscénité métaphysique », la mort réelle – car « On ne meurt pas deux fois⁴⁵⁰. » Au-delà néanmoins de cette exigence, la corrélation qu'effectue Bazin de l'empreinte photographique au corps momifié (comme au masque mortuaire⁴⁵¹) tend à souligner avec force les liens de la photographie à la mort (thème capital au sein des essais de Susan Sontag et de Roland Barthes sur lesquels on reviendra par la suite afin d'examiner l'effet photographique dans les films), et à rappeler par conséquent la double inscription de la photographie dans les régimes procédural et mémoriel précédemment signalée.

Dans un premier temps donc, c'est précisément la déférence du néoréalisme à l'égard de la réalité que Bazin souligne en mettant de l'avant l'usage par ses cinéastes de la profondeur de champ, du panoramique et du plan-séquence, le recul du montage enfin, qui subsume les qualités précédentes, procédés qui tendent à « faire passer dans l'écran la continuité vraie de

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁴⁹ *Idem.*

⁴⁵⁰ BAZIN, André, « Mort tous les après-midi » [1949], *Qu'est-ce que le cinéma ? I.*, *op.cit.*, p. 69.

⁴⁵¹ BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographique », *op.cit.*, p. 11. Qu'il rapproche également du Saint Suaire : « Il faudrait introduire ici une psychologie de la relique et du "souvenir" qui bénéficient également d'un transfert de réalité procédant du complexe de la momie. Signalons seulement que le Saint Suaire de Turin réalise la synthèse de la relique et de la photographie. » *Ibid.*, p. 16.

la réalité⁴⁵² », à « rendre au film le sens de l'ambiguïté du réel » et à « conserver son mystère⁴⁵³ », un sens qui reste donc à déchiffrer, la tâche étant ainsi déléguée du cinéaste au spectateur. Il n'est donc pas surprenant que l'on retrouve dans les films et dans cette mise en exergue par Bazin les techniques adoptées par les opérateurs à l'ouverture des camps, puisqu'une même intention préside à leur emploi, soit le « respect » de l'« intégrité » du « fait », pour reprendre les termes de Bazin sur *Païsa*, qui avance donc à ce propos le concept d'« image-fait », l'image étant comprise comme « fragment de réalité brute⁴⁵⁴ » et « antérieur au sens⁴⁵⁵ ». Que l'usage de ces procédés dans le néoréalisme ait été surestimé par Bazin est un fait acquis, et c'est donc en réalité ce que Bazin cherche à mettre au jour par cette surestimation qui importe tout autant.

David Forgacs souligne à cet égard que ce qu'il appelle les « séquences dénarrativisées » des films de Rossellini, et qu'il définit comme « des moments que la fonction narrative ne prend pas en charge, des moments où elle se trouve diminuée⁴⁵⁶ », que ces séquences, donc « ramènent le cinéma à certaines des conditions de l'image photographique fixe, ou de la série de photographies⁴⁵⁷ » – comme c'est le cas, on l'a vu, dans les films sur les atrocités –, en ce que celles-ci resserrent l'exercice du médium sur ses qualités indicielles ou documentaires, sur ses propriétés strictement photographiques donc, et conduisent ainsi le spectateur à les examiner comme il le ferait d'une photographie : « Face à une séquence

⁴⁵² BAZIN, André, « L'évolution du langage cinématographique » [1950-1955], *Qu'est-ce que le cinéma ? I*, *op.cit.*, p. 146.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁵⁴ BAZIN, André, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération », *op.cit.*, p. 33.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁵⁶ FORGACS, David, « La photographie et la dénarrativisation de la pratique cinématographique en Italie (1935-1955) », p. 277-296, dans GUIDO, Laurent et LUGON, Olivier (dir.), *Fixe / animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, *op.cit.*, p. 279.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 280.

dénarrativisée, écrit ainsi Forgacs, les spectateurs cherchent des indices visuels sur l'écran, parcourent et reparcourent l'image du regard à la recherche d'informations qu'apporteraient le visage, les mouvements du corps, les gestes, ainsi que le paysage et l'espace construit autour du personnage⁴⁵⁸. » Dit autrement, une fois la narration sapée, la teneur documentaire des plans l'emporte, et c'est dans le même sens que Bazin dit du film italien qu'il « possède cette allure de reportage », un « style reportage » qui, rappelant celui des actualités, ne cherche donc pas à « soigner ou [à] améliorer à l'excès la qualité plastique⁴⁵⁹ » de la photographie et présente « une valeur documentaire exceptionnelle, qu'il est impossible d'en arracher le scénario sans entraîner avec lui tout le terrain social dans lequel il plonge ses racines⁴⁶⁰. » En d'autres termes encore, le « style reportage » s'apparente lui-même à un « style photographique » ou documentaire qui, en l'occurrence, signifie précisément une absence de style, sa neutralisation et, par-là, on y revient, celle de la mise en scène.

Que cette extrême et inédite attention du cinéma à la réalité provienne d'Italie ne relève à cet égard ni du hasard ni de la chance, si l'on considère, ainsi qu'on a pu l'évoquer, le poids que durent représenter les vingt années de théâtralité grotesque du fascisme incarnée par Mussolini. La politique s'étant faite théâtrale ou dramatique, c'est-à-dire spectaculaire, le « dénuement » et la « simplicité » du style, de même, d'ailleurs, que la « dignité » et « l'humanisme » de ses sujets, pour reprendre à nouveau des termes par lesquels Bazin qualifie les films néoréalistes, paraissent tenir d'un peu plus que du concours de circonstances (techniques, industrielles ou biographiques).

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁵⁹ « La caméra italienne conserve quelque chose de l'humanité de la Bel-Howell de reportage », ajoute-t-il, dans BAZIN, André, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération », *op.cit.*, p. 28-29.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 15.

Les trois premiers films réalisés par Rossellini dans l'immédiat après-guerre (*Rome, ville ouverte* (1945), *Païsa* (1946), *Allemagne année zéro* (1947)) semblent alors particulièrement exemplaires d'un cinéma dont on peut dire qu'il se place en position de témoin (en ce cas historique), voire même qu'il en retrouve, dans ses séquences les plus documentaires, la condition, ce « j'y étais » par lequel le témoin certifie son témoignage⁴⁶¹ étant ici mécaniquement assuré. Il en adopte alors également la fonction princeps, soit, précisément, la déposition du témoignage – cette posture compliquant à son tour celle du spectateur, en grande partie privé du plaisir de la fiction (de la jouissance du spectacle) et devenu récipiendaire de la déposition, des faits qu'on lui présente à l'écran donc, ce qui engage de sa part un jugement non seulement esthétique. L'usage d'images d'archives dans *Païsa* est à cet égard significatif, la transition des archives aux images « originales » du film étant relativement (et délibérément) peu discernable, non seulement du fait de cette communauté de « style reportage », Rossellini raccordant régulièrement ses propres plans à ceux des actualités⁴⁶² mais, et cela n'a rien d'accessoire, du noir et blanc des images qui ainsi les égalise, tend à estomper les contrastes et, par conséquent, à restreindre la possibilité de différencier les sources.

Cette relative confusion qu'autorise encore le noir et blanc est remarquable à deux égards : d'une part, car c'est précisément l'effet inverse que l'on examinera par la suite, c'est-à-dire une distinction marquée dans les films entre archives et images originales, un précédent

⁴⁶¹ Cf. à ce sujet DULONG, Renaud, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1998, en particulier les chapitres 7 et 8, p. 163-210.

⁴⁶² Laurent Scotto d'Ardino analysant l'usage d'archives dans l'épisode florentin écrit ainsi que « Ce dispositif initial donne l'impression que le documentaire – son authenticité comme ses stratégies discursives – vient (...) de pénétrer dans la fiction, de pénétrer la fiction. » dans SCOTTO D'ARDINO, Laurent, « Le style documentaire dans *Païsa* de Roberto Rossellini. L'exemple de l'épisode florentin », *Fabula / Les colloques*, L'Histoire en fictions. La Seconde Guerre mondiale dans le néoréalisme italien, 2016, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3117.php>.

créé par *Nuit et brouillard* et ses alternances entre le noir et blanc des archives et la couleur des plans tournés par Resnais ; d'autre part, en ce qu'elle signale la propension, si ce n'est l'aspiration, de ces premiers films de Rossellini à s'instaurer comme archives. Laurent Scotto d'Ardino souligne ainsi que « la faiblesse – et même la quasi inexistence – d'une école documentaire » (au sens strict du terme, donc) dans l'après-guerre en Italie s'explique par le fait que « les documents les plus forts sur l'expérience vécue par les Italiens pendant la Deuxième Guerre mondiale » soient provenus des films de fiction néoréalistes, au point parfois de se substituer aux documents manquants⁴⁶³. Le cinéma néoréaliste ayant ainsi pu donner forme aux événements de la guerre dans la mémoire collective, on peut à ce titre avancer l'idée d'un raccord ontologique⁴⁶⁴ de ces films aux documents d'archives, c'est-à-dire à l'histoire en train de s'écrire. Rossellini paraît en ce sens avoir déplacé le récit de l'ordre de la fiction à celui du témoignage, un déplacement qui engage, on l'a dit, un transfert d'autorité. Celle-ci devient, précisément, celle du témoin, l'autorité de son récit procédant de sa présence empirique sur les lieux et prenant ainsi le pas sur celle de la hauteur démiurgique dans la narration épique.

Ce tournant testimonial et documentaire implique donc un repli de la mise en scène dans le rejet de sa maîtrise ou de sa virtuosité, ce que l'adoption du « style reportage » souligne encore en son refus d'une image « propre » ou embellie. Ainsi Bazin emploie-t-il à plusieurs

⁴⁶³ Laurent Scotto d'Ardino cite alors l'historien du cinéma Gian Piero Brunetta pour qui « *Rome ville ouverte* d'abord, *Paisà* ensuite [...] ont rempli cette fonction de substitution » de représentation de la Résistance italienne. *Idem*.

⁴⁶⁴ On détourne ici l'expression d'Alain Bergala, proche en cela des thèses deleuziennes, qui considère le « *faux-raccord comme non-raccord ontologique* » dans *Voyage en Italie*, dans BERGALA, Alain, *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, Bruxelles, Yellow Now, 1990, p. 50.

reprises dans ses écrits sur le néoréalisme les termes de « croquis⁴⁶⁵ » et d'« esquisse⁴⁶⁶ », qu'il associe, significativement, à une forme de « tact cinématographique⁴⁶⁷ », qui évoque ou suggère pour ne pas définir. Cette distance tout à la fois respectueuse et attentive, celle du tact précisément, contredit une maîtrise de la mise en scène qui trahirait celle de la réalité, la désorientation des personnages néoréalistes entraînant alors ce regard non discriminant dont on a vu qu'il était associé par Kracauer à la vision photographique et mélancolique.

Les caractéristiques esthétiques et narratives du néoréalisme relevées par Bazin et reprises par Deleuze dans *L'image-temps* (quoiqu'en un autre sens, on y revient) répondent à cette même exigence, la balade, l'errance, l'ellipse, engageant une dispersion du sens qui se traduit à son tour dans celle du film, ainsi qu'une égale attention (dans tous les sens du terme) aux objets filmés. Rossellini dans le même sens a quant à lui parlé d'« attente » afin de désigner cette durée intensive dans laquelle il établit ses personnages : « L'attente est la condition privilégiée pour sonder le réel dans sa manifestation la plus authentique. (...) C'est l'attente qui libère la réalité, c'est l'attente qui – après la phase de préparation – apporte la libération⁴⁶⁸. » En d'autres termes, l'attente trouve son envers dans l'attention, la première emportant la seconde.

⁴⁶⁵ BAZIN, André, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération », *op.cit.*, p. 28.

⁴⁶⁶ BAZIN, André, « Défense de Rossellini », *Qu'est-ce que le cinéma ? IV*, *op.cit.*, p. 160.

⁴⁶⁷ BAZIN, André, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération », *op.cit.*, p. 28. « Plus proche du croquis que de la peinture », dit Bazin, et en ceci croquis et esquisse s'opposent à la peinture d'histoire. On peut considérer que ces termes précèdent par ailleurs celui d'« essai » cinématographique, qui rompt plus distinctement avec la fiction et la narration, l'esquisse et le croquis élargissant ces cadres mais dans cet élargissement les conservant peut-être. On peut signaler par ailleurs que Kracauer et dans le même sens employait également le terme de « tact » dans son texte sur le portrait photographique : « C'est une affaire de tact photographique : réduire au maximum ces stylisations indispensables qui engendrent des effets similaires à ceux de la peinture. » dans KRACAUER, Siegfried, « Note sur la photographie de portrait » [1933], *Sur le seuil du temps*, *op.cit.*, p. 59.

⁴⁶⁸ Cité par SCOTTO D'ARDINO, Laurent, « Le style documentaire dans *Paisà* de Roberto Rossellini. L'exemple de l'épisode florentin », *op.cit.*

Les parcours et comportements des personnages de Rossellini, que Deleuze a rendu exemplaires du cinéma moderne, retrouvent donc cette préoccupation dans la manière dont ils deviennent à leur tour, dit Deleuze, des spectateurs : « le personnage est devenu une sorte de spectateur. (...) Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action⁴⁶⁹. » C'est là ce qui signale pour Deleuze la substitution de la situation optique et sonore pure au schème sensori-moteur, le regard plus que l'action ou la narration devenant ainsi l'objet du film. Cette situation fait donc « saisir quelque chose d'intolérable, d'insupportable », Deleuze évoquant ce « quelque chose » par une suite de qualifications hyperboliques : « quelque chose de trop puissant, ou de trop injuste, mais parfois aussi de trop beau (...) quelque chose est devenu trop fort dans l'image⁴⁷⁰. »

Par-là, on le sait, Deleuze opère un déplacement, de l'image-fait de Bazin, du réel, à ses possibilités, au mental, et finalement à « l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire⁴⁷¹ » (puis, dans l'image-cristal, du présent et du passé, de l'actuel et du virtuel) : c'est la fonction de voyance de cette nouvelle image, « à la fois fantasme et constat, critique et compassion⁴⁷² », et qui conduit à une « révélation » ou une « illumination » (comme un « troisième œil⁴⁷³ », dit Deleuze). Le néoréalisme, ainsi, donne lieu au personnage du voyant dans le cinéma moderne (et qui fait donc à son tour du spectateur un voyant), un personnage qui, ayant saisi l'intolérable et ne pouvant désormais plus rapporter ce qu'il a vu aux schèmes habituels de vision, de connaissance, d'imagination (c'est-à-dire à des « clichés »), peut contre-effectuer cette vision

⁴⁶⁹ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 9.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 30.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 29.

en « un moyen de connaissance et d'action⁴⁷⁴ » : une nouvelle sensibilité autant qu'une nouvelle politique. Le déplacement qu'effectue Deleuze, ce déplacement qui est un saut, on l'a vu avec la « rédemption » de Kracauer, conditionne le thème central de la croyance au monde dans *L'image-temps*. Le cinéma a donc la tâche de « nous redonner croyance au monde », de montrer « *des raisons de croire en ce monde*⁴⁷⁵ », c'est-à-dire précisément de la croyance en « ses possibilités de mouvements et d'intensité, en sa capacité à faire naître de nouveaux modes d'existence⁴⁷⁶ » : moins la révélation d'une réalité ontologique que « le “et” constitutif des choses⁴⁷⁷ », l'infinité des « et » compris dans l'événement.

Néanmoins, et si dans la situation optique et sonore pure l'image est « entière et sans métaphore » (et puisque les métaphores sont aussi, dit Deleuze, des « esquives sensori-motrices »), et « fait surgir la chose en elle-même, littéralement, dans son excès d'horreur ou de beauté, dans son caractère radical ou injustifiable⁴⁷⁸ », qu'est-ce alors que ce quelque chose qui surgit et brise le schème sensori-moteur, si ce n'est la réalité elle-même ? « Dans l'ancien réalisme ou suivant l'image-action, écrit ainsi Deleuze, les objets et les milieux avaient déjà une réalité propre, mais c'était une réalité fonctionnelle, étroitement déterminée par les

⁴⁷⁴ *Idem.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁴⁷⁶ CARDINAL, Serge, *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 50.

⁴⁷⁷ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 235.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 32. On tronque ici la citation, Deleuze employant par la suite un tour rhétorique ambigu, en référence à *Europe 51* (1952) : « L'être de l'usine se lève, et l'on ne peut plus dire « il faut bien que les gens travaillent... », *J'ai cru voir des condamnés* : l'usine est une prison, l'école est une prison, littéralement et non métaphoriquement. » *Idem.* On retombe manifestement sur la fonction de voyance, à la fois constat et fantasme, par laquelle on peut ainsi dire que l'usine, que l'école *est* une prison, sans pour autant que ce « est » ne soit celui de la métaphore. Il reste que son emploi demeure équivoque, comme si Deleuze faisait ici passer des métaphores pour des hypotyposes.

exigences de la situation », mais avec le néoréalisme, poursuit-il, « les objets et les milieux prennent une réalité matérielle autonome qui les fait valoir pour eux-mêmes⁴⁷⁹. »

En soulignant à son tour l'exemplarité du cinéma de Rossellini (et particulièrement la tétralogie distinguée par lui qui se compose d'*Allemagne année zéro*, de *Stromboli* (1950), d'*Europe 51*, de *Voyage en Italie* (1954)), Deleuze dégage en effet le thème du « trop grand », qui découle de cette exemplarité, dans l'appréhension du néoréalisme comme du cinéma moderne. Or ce thème, que l'on a déjà croisé dans le chapitre consacré à l'élégie, et par lequel on subsume ici l'usage répété de l'adverbe dans les expressions précédemment citées (trop beau, trop injuste, trop fort, mais aussi, on y reviendra, le « trop tard » par lequel Deleuze désigne le rapport au temps du cinéma de Visconti, et celui de la plainte), est précisément l'expression par laquelle Deleuze désigne l'événement autant que le rapport à l'événement (effectuation et contre-effectuation). En ce sens donc, c'est bien l'événement de la réalité au cinéma que les films de Rossellini permettent de concevoir, c'est-à-dire de la réalité elle-même en tant qu'événement. En d'autres termes encore : le cinéma fait de la réalité un événement.

Commentant les films de Rossellini, Jean Narboni a justement employé le terme de « commotion », écrivant que « la distance (indifférente, savante, cultivée ou distraite) du personnage aux milieux qu'il traverse se trouve abolie sous l'effet d'une commotion⁴⁸⁰ ». Cette commotion est donc, dit encore Narboni, la « rencontre d'un réel⁴⁸¹ », et Gianni

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁸⁰ « les images (...) gagnent peu à peu en intensité pour nous soumettre à ce que James Agee désignait (...) comme “la radiation cruelle de ce qui est” : nature devenue non indifférente. » dans NARBONI, Jean, « La robe sans couture », p. 61-69, dans BERGALA, Alain et NARBONI, Jean (dir.), *Roberto Rossellini*, Paris, Cahiers du cinéma, 1990, p. 61.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 62.

Rondolino a parlé quant à lui de « déflagration de la réalité⁴⁸² », ces commentaires rappelant par ailleurs la célèbre définition du néoréalisme donnée par Rossellini lui-même : le néoréalisme, dit-il, « consiste à suivre un être, avec amour, dans toutes ses découvertes, ses impressions. Il est un être tout petit au-dessous de quelque chose qui le domine et qui, d'un coup, le frappera effroyablement au moment précis où il se trouve librement dans le monde, sans s'attendre à quoi que ce soit⁴⁸³. » Ces personnages qui errent jusqu'à tant que cette désorientation du parcours atteigne finalement le regard qu'ils posent sur les choses et que dans ce relâchement la réalité fasse irruption... Cette réalité peut prendre la forme d'une usine (*Europe 51*), d'une éruption volcanique (*Stromboli*), de l'Allemagne même (car on ne sait pas comment désigner autrement la réalité dont meurt l'enfant d'*Allemagne année zéro*, si ce n'est par ce que ce nom dit en 1945), mais c'est bien elle que les personnages de Rossellini rencontrent, ce qui soudainement vient les frapper, ce qui parfois même les rompt.

Par-là, Rossellini paraît en effet instaurer une tendance décisive du cinéma moderne, une tendance que prolonge, on le verra, le cinéma élégiaque (quoiqu'en un autre sens, et peut-être cet autre sens est-il une aggravation), qui consiste donc à faire de la réalité un événement, en ce cas par le moyen de sa soudaine irruption, c'est-à-dire en la montrant comme une violence, ou comme un choc. À faire de la réalité un choc donc, soit, non pas seulement, pour paraphraser Deleuze, à « représenter ou reproduire »⁴⁸⁴ le choc, mais à produire la réalité

⁴⁸² « Cette déflagration de la réalité plonge brutalement la protagoniste dans une situation radicalement nouvelle, au cœur d'une expérience inédite, dans un monde qui lui est soudain étranger, mais propre à faire surgir une vérité jusqu'alors inatteignable. » Cité par SCOTTO D'ARDINO, Laurent, « Le style documentaire dans *Paisà* de Roberto Rossellini. L'exemple de l'épisode florentin », *op.cit.*

⁴⁸³ Il ajoute : « Ce qui importe pour moi, c'est cette attente, c'est elle qu'il faut développer, la chute devant rester intacte. » dans ROSSELLINI, Roberto, « Dix ans de cinéma » [1955], *Le cinéma révélé*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Contre-champs », 1984, p. 41. À ce sujet, cf. également RANCIÈRE, Jacques, « La chute des corps : physique de Rossellini », *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 165-185.

⁴⁸⁴ Deleuze fait alors lui-même référence à Bazin : « Le réel n'était plus représenté ou reproduit, mais "visé". » DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 7.

comme choc. Le tour de Rossellini consiste à produire ce choc en filmant le choc en retour, précisément, du personnage, devant ce surgissement, cette irruption, ce trop grand qui paraît s'abattre sur lui ou devant lequel il s'effondre. Cette démarche volontaire a donc quelque chose d'un renversement du cinéma, car il n'est plus alors question de manipuler la réalité pour faire croire à la fiction, mais de mettre à l'inverse la fiction au service de la réalité, de se servir des moyens de la fiction pour faire, en quelque sorte, sentir la réalité⁴⁸⁵, pour que celle-ci s'éprouve : pour qu'elle affecte le spectateur – ce qui la rend effective.

La méthode de Rossellini est alors double, mais il faudrait presque dire duplice, en ce qu'elle tend en effet à rendre indiscernable ses moyens : Jean-Louis Schefer écrit ainsi d'*Allemagne année zéro* que « [c]'est le documentaire qui nous fait ici entrer dans une histoire dont on ne peut, dès lors, imaginer qu'elle soit une fiction. C'est donc, je crois, comme jamais la réalité d'une histoire qui me saisit dans cette œuvre⁴⁸⁶. » En d'autres termes, l'usage systématique des propriétés indiciaires ou documentaires du médium, le resserrement du cinéma sur celles-ci (pour reprendre ce mot que l'on a employé à propos des films des camps), atteste de la réalité et, capturant la fiction par les mêmes moyens (capturant le personnage dans la réalité), atteste non seulement de la réalité du choc du personnage, mais atteste que le choc du personnage est celui de la réalité. Ainsi, la capacité du cinéma à attester de la réalité, dans le même temps, ou par ce moyen même, la produit comme choc.

⁴⁸⁵ Pour la rendre sensible. Pasolini remarquait que les films néoréalistes « créent souvent de façon magique la sensation d'un espace à trois dimensions [...] : l'air lui-même est photographié. », cité dans DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Paris, Minuit, 2012, p. 173.

⁴⁸⁶ SCHEFER, Jean-Louis, « Allemagne année zéro », *Images mobiles. Récits, visages, flocons*, Paris, P.O.L., 1999, p. 121-122.

On peut à ce titre parler dans le néoréalisme d'une *instance* de la réalité, instance à laquelle précisément il défère – par quoi l'on peut également considérer que les procédés employés dans ses films mais surtout mis en exergue (pour ne pas dire favorisés) par Bazin (le tournage en extérieur, le panoramique, le plan-séquence, la profondeur de champ) agissent, dans les films autant que dans la pensée bazinienne, comme instances de la réalité, pour faire ici référence aux « instances de discours » de Benveniste qui désignent alors les actes « par lesquels la langue est actualisée en parole par un locuteur⁴⁸⁷ » – soit, en ce cas, comme ces procédés par lesquels la réalité en quelque sorte s'actualise dans les films⁴⁸⁸. « Instance » enfin, comprise en sa polysémie, c'est-à-dire tout à la fois attente, sollicitation et autorité, l'instance comme ce qui oblige donc, une instance de la réalité qu'accuse l'instant du choc dans les films de Rossellini et qui, dans les œuvres qu'on examine en suivant, se traduit par la présence marquée d'archives en particulier – celles-ci succédant alors à ces premières instances que l'on peut dire baziniennes –, une même autorité, selon l'étymologie bien connue du terme (*arkhè* : commencement et commandement), semblant présider à leur montage dans les films. À ce titre, et parce qu'ils sont courants dans les films sur lesquels on reviendra, on peut ajouter que les regards-caméras constituent également, au-delà d'un motif symptomatique tel que le distinguait De Baecque, une même instance de réalité, en quelque

⁴⁸⁷ BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale, tome 1*, Paris, Gallimard, 1966, p. 251.

⁴⁸⁸ Alain Bergala, s'élevant contre les vues faisant de Rossellini un « champion du plan-séquence et du refus du montage », signale que ses films « contredisent formellement » ce principe : « Une scène d'*Europe 51* où Ingrid Bergman découvre à l'usine la réalité physique du travail à la chaîne relève d'un usage frénétique et démonstratif du montage, un effet d'abstraction et d'accélération, qui doit plus au cinéma russe des années 20-30 qu'au cinéma des années 50. » dans BERGALA, Alain, « Faux raccords », p. 57-60, dans BERGALA, Alain et NARBONI, Jean (dir.), *Roberto Rossellini, op.cit.*, p. 57. L'usage de gros plans et de montages très serrés est en effet courant chez Rossellini, d'autant plus à l'instant du choc. Ceci néanmoins, on l'a dit, ne contredit pas les remarques de Bazin : afin que le choc soit celui de la réalité, il a fallu auparavant le plan-séquence.

sorte redoublée par le pouvoir auratique de ces adresses frontales du visage et de leur regard en face, « droit dans les yeux⁴⁸⁹ », pour le dire avec Barthes.

Dans ces conditions, il est alors possible que le cinéma ait moins pour tâche de démasquer la réalité ou de la dé-couvrir, et bien que cette préoccupation perdure, perceptible dans le cheminement des personnages de Rossellini qui doivent en effet se défaire d'une relative cécité face au monde, mais bien de la faire sentir dans le choc de la rencontre, soit de l'actualiser en événement. Ceci entraîne par conséquent un autre rapport du cinéma à la réalité : si, en effet, et désormais, la réalité s'éprouve, si produisant la réalité comme un choc on la fait sentir, si donc le choc affecte le spectateur, c'est-à-dire l'atteint, alors l'écran de cinéma ne fait plus office de bouclier protecteur comme le pensait Kracauer, mais semble au contraire troué, ou percé, comme par une flèche : par ce quelque chose qui « me point, (mais aussi me meurtrit, me poigne) » – ce que Roland Barthes a donc nommé le *punctum*, ce point de réel « qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer⁴⁹⁰. »

⁴⁸⁹ Roland Barthes souligne ainsi dans les photographies d'Avedon que ce regard en face produit un effet de « vérité » (ici, on parlera donc plutôt de réalité) : « le personnage est “vrai” – d'une vérité souvent insupportable. » dans BARTHES, Roland, « Droit dans les yeux » [1977], *L'obvie et l'obtus*, *op.cit.*, p. 279-283, ici p. 281.

⁴⁹⁰ BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, *op.cit.*, p. 48.

Dans son article de 1946 portant sur les thrillers hollywoodiens, Kracauer, retrouvant les accents psychosociologiques de son ouvrage *De Caligari à Hitler*, interroge l'« état d'esprit américain » que reflètent ces films et s'inquiète de leur affinité pour un sadisme qui témoignerait, dit-il, d'un « terrain émotionnel favorable au fascisme (*an emotional preparedness for fascism*⁴⁹¹) ». Son essai se conclut ainsi :

« Fear can be exorcised only by an incessant effort to penetrate it and spell out its causes. This is the prerequisite of redemption, even though the outcome may be unpredictable. It would be a hopeful sign if films were to appear in this country that, like *Open City*, really showed the principles of human integrity at grips with a deranged world – and showed them as positive forces, with a reality at least equal, if not superior to, the forces of cruelty and violence and to the fear upon which these feed⁴⁹². »

Il est notable que le terme de « rédemption » soit déjà convoqué par Kracauer et qu'il voisine dans ce contexte avec *Rome, ville ouverte*, qui fournit à plusieurs reprises un terme de comparaison dans l'article. Il faudrait ajouter à ce mot tout un vocable, que l'on a jusqu'à présent tenu à distance, mais qui revient suffisamment dans les commentaires des films néoréalistes (qu'ils soient d'ailleurs issus de leurs auteurs ou de la critique) et, il est vrai, de ceux de Rossellini tout particulièrement, pour ne pas être anodin, un vocable religieux donc, non seulement « rédemption », mais encore « épiphanie », « miracle », ou « grâce ».

Nonobstant les croyances particulières de ces commentateurs et de manière plus générale la prégnance d'un cadre de pensée (au point semble-t-il qu'un penchant presque naturel porte celle-ci à s'y inscrire), l'emploi de ces termes permet également de saisir la

⁴⁹¹ KRACAUER, Siegfried, « Hollywood's Terror Films. Do They Reflect an American State of Mind? » [1946], *New German Critique*, numéro 89, printemps-été 2003, p. 105-111, ici p. 136.

⁴⁹² *Idem*.

manière dont le néoréalisme dans l'après-guerre (et parfois jusqu'à aujourd'hui) a pu sembler salvateur, non seulement du cinéma lui-même et, à la suite, on l'a vu, de ses complicités idéologiques et propagandistes⁴⁹³ mais, corrélativement, de valeurs humanistes balayées par la guerre.

Celle-ci constituant le point de départ de ce projet réparateur, sa sincérité n'est cependant pas suspecte d'amnésie, la réparation en ce cas ne valant pas restauration (et au contraire de films dont l'amnésie put en effet tenir lieu d'amnistie dans l'après-guerre) : dans un monde désaxé (par quoi l'on traduit « deranged world »), ces valeurs n'apparaissent en effet nullement indemnes – ou, pour le dire dans les termes des films, les personnages étant, sous l'effet de leur environnement, altérés – mais bien, comme le signale Kracauer, l'objet d'un combat dont la victoire n'est pas assurée. Que ce combat néanmoins demeure l'enjeu premier des films témoigne d'un espoir, que traduit encore l'usage de ces termes, comme si ce retour des films au monde et à la réalité, comme si le néoréalisme était porteur d'une promesse : promesse d'une révélation (et donc encore d'un sens)⁴⁹⁴, promesse, en ce retour, par cette révélation, d'un renouveau (et c'est le sens du parcours du personnage rossellinien, qui peut alors en effet prendre la forme d'une conversion), promesse du monde, en fin de compte, et du monde à hauteur d'homme, pour le dire avec Bazin⁴⁹⁵, c'est-à-dire, en ce cas, promesse d'un monde habitable.

⁴⁹³ C'est l'un des principaux thèmes de l'épisode 3a, *La monnaie de l'absolu*, des *Histoire(s) du cinéma*, en partie consacré au néoréalisme.

⁴⁹⁴ « L'univers rossellinien est un univers d'actes purs, insignifiants en eux-mêmes, mais préparant comme à l'insu même de Dieu la révélation soudain éblouissante de leur sens. » dans BAZIN, André, « Défense de Rossellini », *op.cit.*, p. 158.

⁴⁹⁵ « Travellings et panoramiques n'ont pas le caractère quasi divin que leur prête à Hollywood la grue américaine. Presque tout se fait à hauteur d'œil ou à partir de points de vue de concrets comme sont un toit ou une fenêtre. » dans BAZIN, André, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération », *op.cit.*, p. 28-29.

On se demandera ce qu'il reste de cette promesse lorsque le cinéma présente un monde inhabitable, *Nuit et Brouillard* constituant alors l'œuvre liminaire. Il vaut néanmoins d'aborder en conclusion le film qui après la guerre paraît s'approcher au plus près de ce problème, et avant que Resnais ne s'y confronte à nouveau, ne serait-ce que pour justifier que l'on diffère ainsi la rupture. Il s'agit bien entendu d'*Allemagne année zéro*, l'errance au sein d'un monde en ruine trouvant ici son terme dans le suicide⁴⁹⁶.

On peut au préalable rappeler les mots sur lesquels s'ouvre le film : « Lorsque les idéologies délaissent les lois éternelles de la morale et de la piété chrétienne qui sont au fondement de la vie des hommes, elles évoluent en folie criminelle. Même l'enfant est entraîné d'un crime atroce à un autre, par lequel il croit avec candeur se libérer de la faute. Ce film, tournée à l'été 1947, ne veut être qu'un tableau objectif et fidèle de cette ville immense à demi détruite où trois millions et demie de personnes vivent une vie désespérée sans presque s'en rendre compte. La tragédie leur est naturelle, non pas par grandeur d'âme, par lassitude. Ce n'est pas un acte d'accusation contre le peuple allemand ni sa défense. C'est un constat. Mais si quelqu'un après avoir vu l'histoire d'Edmund pense qu'il faut apprendre aux enfants allemands à aimer à nouveau la vie, l'auteur de ce film aura sa récompense. » Un long travelling expose alors les décombres de la ville, suivi par de vastes panoramiques qui découvrent finalement un cimetière où, parmi les adultes, l'enfant creuse une tombe dans l'espoir d'un petit salaire. Rapidement chassé, la caméra l'accompagne dans son parcours à

⁴⁹⁶ André Habib introduit ainsi le monde inhabitable avec le néoréalisme : « L'errance, la traversée, le passage sont une façon, faute de pouvoir habiter ce monde devenu inhabitable, de tenter néanmoins de produire du lien, retrouver une foi, une "croyance en ce monde-ci tel qu'il est", comme le suggérait Deleuze. » dans HABIB, André, *L'attrait de la ruine*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma / Motifs », 2011, p. 70.

travers la ville dévastée, un début d'émeute autour du corps d'un cheval l'arrête quelques instants, avant qu'il ne rejoigne l'appartement familial. Là se trouvent le grand frère, ancien de la Wehrmacht se cachant des autorités, la sœur bientôt prostituée, le père malade, enfin, sujet du crime à venir. Et d'autres faits encore, sur l'accumulation desquels le film « instruit son dossier⁴⁹⁷ » autant qu'il les constate : la lubricité de l'instituteur, la voix de Hitler résonnant dans les décombres de la chancellerie, comme plus tard l'anachronisme de l'*Ombra mai fu* laissant interdits ses quelques auditeurs, ou encore ce groupe d'enfants refusant à Edmund le compagnonnage du jeu. Le suicide, enfin, que précède le geste inoubliable qui, dans l'après-coup, mais un après-coup immédiat⁴⁹⁸, en est le signe fatal, ce geste simple qui rompt définitivement le jeu comme l'enfance, la main passée sur le visage et qui recouvre les yeux.

Au plus près de l'événement donc, de cet après-guerre si proche de la guerre qu'elle semble encore durer et que c'est toujours elle qu'entrevoit le spectateur d'*Allemagne année zéro*, le cinéma fait le constat accablant d'un monde à l'abandon et d'un monde d'abandon, constat prenant alors très concrètement la forme d'un état des lieux. Ce constat dans le même temps prend acte de la faiblesse critique des catégories du sacré pour appréhender l'événement, tout en restant dans leur proximité : ce sont les références de l'avant-propos à la piété chrétienne comme à la tragédie (présente « non pas par grandeur d'âme » mais « par lassitude »), auxquelles répond le plan final, où le corps disloqué de l'enfant, face contre terre,

⁴⁹⁷ Schefer écrit ainsi : « un documentaire qui se construit, qui instruit son dossier jusqu'au moment où quelqu'un s'en détache, l'anime, où véritablement un cœur se met à battre. » dans SCHEFER, Jean-Louis, « Allemagne année zéro », *op.cit.*, p. 119.

⁴⁹⁸ Didi-Huberman écrit que « l'après-coup peut se former dans l'immédiat (...), il peut faire partie intégrante du surgissement même de l'image. Dans l'instant il transforme la *monade temporelle* de l'événement en un complexe *montage de temps*. Comme si l'après-coup, ici, était contemporain du coup. » dans DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, *op.cit.*, p. 45-46.

n'est pas embrassé par la passante découvrant l'enfant, mais laissé en l'état, elle agenouillée devant lui, le motif de piété seulement donc ébauché, abandonné même par la caméra, s'élevant, quittant la scène. Cette retenue (dans les deux sens du terme, donc) du cadre du sacré s'accorde en ce sens au projet rossellinien, énoncé très clairement dans le prologue, soit que le constat soit aussi le lieu d'un enseignement, car constater la perte de ce cadre est ici la déplorer. C'est en effet cette absence de tout cadre qu'expose également *Allemagne année zéro*, c'est-à-dire, en cette absence, un monde alors amoindri, resserré, « restreint au souci du besoin⁴⁹⁹ », dans les mots de Schefer, pour qui le film montre « la paralysie de la fonction sociale chez les adultes, abandonnés pour la première fois à leur corps, à une sorte de pesanteur animale, sans discours autre que celui du besoin, que l'affairement du besoin⁵⁰⁰ » – et cette restriction de monde signifie pour l'enfant son absence.

À cet égard, Rossellini a radicalement confronté la question de l'habitabilité du monde après la guerre, et son courage est d'avoir répondu négativement, en affaiblissant de surcroît l'idée de rédemption, au moins dans le parcours de son personnage. Mais, et c'est là ce qui distingue *Nuit et Brouillard*, si le monde s'est absenté, le cinéma, lui, est bien présent, et cette présence du cinéma aux êtres comme aux événements est peut-être le cœur même de la promesse néoréaliste : il n'est jamais vraiment « trop tard » dans le néoréalisme – ce « trop tard » dont on verra qu'il hante le cinéma élégiaque, qu'il est en grande partie l'objet de la plainte et de son rapport au temps –, parce que le cinéma est là, précisément où il doit être (et s'il n'y était pas, pourrait-on dire sous forme de boutade, au fond il y était quand même : c'est en définitive le sens du raccord aux archives, c'est-à-dire celui d'une présence à l'histoire), il

⁴⁹⁹ SCHEFER, Jean-Louis, « Allemagne année zéro », *op.cit.*, p. 116.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 119.

est là pour l'attente et pour la chute, pour la guerre et le jeu, l'errance et le suicide, l'innocence et le crime – et cette assertion de présence finit peut-être inévitablement par surmonter l'absence⁵⁰¹.

C'est pourquoi dans le néoréalisme le cinéma est encore en puissance (*Nuit et Brouillard* est au contraire bâti sur un aveu d'impuissance, et cette impuissance est la corrélation du « trop tard »), une puissance qui se dévoile précisément dans l'effacement de la mise en scène – le tact, pour emprunter ici des termes à Roland Barthes, étant aussi tactique⁵⁰² : l'effacement se montrant, si l'on peut dire, en train d'effacer, de s'opposer au pouvoir d'illusion du cinéma pour y substituer sa puissance de révélation (le choc, dans les films de Rossellini, signant le triomphe de cet effacement, de ce qu'il accomplit). On peut dire en ce sens que l'ascèse néoréaliste est programmatique (et il est possible d'entendre dans la célèbre question (rhétorique) de Rossellini, « Les choses sont là. Pourquoi les manipuler ? », l'amorce d'un programme), Rancière soulignant à raison que « [l]a dramaturgie rossellinienne entendait faire jaillir de la blessure de l'Europe la flamme d'une liberté nouvelle⁵⁰³ ». Bazin pouvait à la vision des films écrire dans le même sens qu'« [e]n un certain sens l'Italie n'a que trois ans », rapportant « l'adhérence parfaite et naturelle à l'actualité » du néoréalisme à son « adhésion spirituelle à l'époque⁵⁰⁴ ». Si donc cette adhésion menait au constat d'un monde en ruines, elle était dans le même temps un appel à le reconstruire : « In a landscape of ruins *neorealism* was

⁵⁰¹ « Et cette fois le cinéma est là, voile de Véronique sur le visage de la souffrance humaine », pourrait-on dire en empruntant à nouveau des termes de Bazin, dans BAZIN, André, « Le cinéma et l'exploration » [1953-1954], *Qu'est-ce que le cinéma ? I. op.cit.*, p. 54.

⁵⁰² « La “paresse” de TW (je parle ici d'un effet, non d'une disposition) est cependant tactique : elle lui permet d'éviter la platitude des codes graphiques, sans se prêter au conformisme des destructions : elle est, dans tous les sens du mot, un *tact*. » BARTHES, Roland, « Cy Twombly ou *Non multa sed multum* » [1979], *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III, op.cit.*, p. 160.

⁵⁰³ RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique, op.cit.*, p. 185.

⁵⁰⁴ BAZIN, André, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », *op.cit.*, p. 15.

reconstruction⁵⁰⁵ », écrit justement Noa Steimatsky, qui relie la promesse néoréaliste à l'effort de reconstruction de l'après-guerre (celle-ci étant tout aussi bien celle de la nation italienne après les années fascistes). La promesse d'un nouveau commencement liait ainsi le néoréalisme à son époque, et en retour son témoignage semblait, si l'on peut dire, obliger cette époque : qu'elle reconnaisse cette promesse et fasse le monde habitable que les décombres de la guerre recouvraient encore.

À cette présence et cette adhésion du cinéma à son époque succèdent donc la disjonction de Resnais et la discordance du temps, comme au monde restreint des ruines le monde désolé des camps.

5. *Nuit et Brouillard*, Alain Resnais

« Même un paysage tranquille, même une prairie avec des vols de corbeaux, des moissons et des feux d'herbe, même une route où passent des voitures, des paysans, des couples, même un village pour vacances, avec une foire et un clocher, peuvent conduire tout simplement à un camp de concentration. » *Nuit et Brouillard* est donc encore le lieu d'un constat, qui s'ouvre sur cette anaphore, se poursuit sur une énumération (« Le Struthof, Oranienburg, Auschwitz, Neuengamme, Belsen, Ravensbrück, Dachau, furent des noms

⁵⁰⁵ STEIMATSKY, Noa, *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis, Londres, University Of Minnesota Press, 2008, p. 45. Voir en particulier le chapitre qu'elle consacre à Rossellini, p. 41-78. Cf. aussi à ce sujet BEN-GHIAT, Ruth, « Un cinéma d'après-guerre : le néoréalisme italien et la transition démocratique », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2008/6 (63e année), p. 1215-1248.

comme les autres sur des cartes et des guides. »), le texte de Cayrol⁵⁰⁶ prononcé sur les plans en couleur d'Auschwitz, de ses lieux alors déserts et qui le resteront dans chacun de ces plans, vides de toute présence, à l'exception, est-il rappelé, de la caméra : « Le sang a caillé, les bouches se sont tues ; les blocs ne sont plus visités que par une caméra, une drôle d'herbe a poussé et recouvert la terre usée par le piétinement des concentrationnaires, le courant ne passe plus dans les fils électriques ; plus aucun pas, que le nôtre. » Mais de ce pas le spectateur ne voit aucune trace, pour être seulement témoin d'un parcours, la marche non pas figurée mais au contraire désincarnée dans les travellings.

C'est sur cette conjonction d'absence et de présence qu'est entièrement bâti, on le sait, *Nuit et Brouillard*⁵⁰⁷, une conjonction insistante, sans cesse répétée, semblant outrepasser l'apparente contradiction des deux états et qui, en cette ouverture déjà, affirme le monde inhabitable : montrer les lieux du camp vides de présence humaine, insister sur cette absence⁵⁰⁸ mais, dans le même temps, rendre le camp, par la conjugaison du présent et les figures de répétition, plus que présent, toujours possible – le monde inhabitable d'Auschwitz lui-même,

⁵⁰⁶ On peut rappeler que Chris Marker, assistant réalisateur au générique, a opéré une réécriture du texte afin qu'il s'adapte au montage des images, avant que Cayrol ne le reprenne définitivement. Cf. LINDEPERG, Sylvie, « *Nuit et Brouillard* ». *Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, coll. « Histoire et document », 2007, p. 119.

⁵⁰⁷ « La mort n'est ressentie comme absence ou disparition que dans la mesure où on montre, au contraire, ce qui survit. Au cinéma de prouver que lorsque nous sommes arrivés sur les lieux, les tombeaux étaient vides. » dans CAYROL, Jean et DURAND, Claude, *Le droit de regard*, Paris, Seuil, 1963, p.108. La question de l'habitabilité du monde au cinéma traverse cet ouvrage de Cayrol sur le cinéma, en particulier dans les trois premiers chapitres et des pages 17 à 30.

⁵⁰⁸ Alain Fleischer écrit ainsi : « la caméra ne bouge, en lents travellings, que dans des décors vides, certes réels et vivants - légère agitation des touffes d'herbe - mais vides de tout être, et d'une réalité presque irréaliste à force d'appartenir à un monde qui est plus encore celui d'une improbable, d'une impossible survie. La caméra semble se déplacer pour rien, à blanc, dépossédée du drame, du spectacle que ces mouvements semblent accompagner mais qui ne sont plus que ceux de fantômes invisibles. Tout est vide, immobile et silencieux, et des photographies pourraient suffire. Mais précisément, la caméra bouge, elle est seule à bouger, elle est la seule vie, il n'y a rien à filmer, personne, il n'y a que du cinéma, il n'y a plus d'humain et de vivant que le cinéma face à quelques traces insignifiantes, dérisoires, et c'est ce désert que la caméra parcourt, c'est sur lui qu'elle inscrit la trace supplémentaire, aussitôt effacée, de ses trajets très simples. » dans FLEISCHER, Alain, *L'Art d'Alain Resnais*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 33.

mais donc aussi le monde rendu inhabitable par la possibilité d'Auschwitz (« même un paysage tranquille, même une prairie... », « des noms comme les autres sur des cartes... » – c'est ici ce constat et le soupçon qu'il fait porter sur tout lieu, aussi banal soit-il, qui, pour reprendre les mots de Deleuze, rendent intolérable le quotidien⁵⁰⁹), comme plus tard, et dans un autre film, celui d'Hiroshima (« Les femmes risquent d'accoucher d'enfants mal venus, de monstres, mais ça continue. Les hommes risquent d'être frappés de stérilité, mais ça continue. La pluie fait peur. (...) Écoute-moi. Je sais encore. Ça recommencera. Deux cent mille morts. Quatre-vingt mille blessés. En neuf secondes. (...) Ça recommencera. Il y aura dix mille degrés sur la terre. ») L'insistance des travellings de Resnais, et parce que l'on a déjà employé le terme, doit donc être distinguée de l'insistance d'Eisenstein : c'est une insistance, pour ainsi dire, plus persistante que consistante, c'est-à-dire qu'elle ne contient pas l'événement, mais le rend, précisément, persistant⁵¹⁰. La rupture de *Nuit et Brouillard*, une rupture qu'entérine *Hiroshima mon amour* (1959), est donc celle d'un cinéma au sein duquel l'histoire passée, et par le biais de cette conjonction, continue d'habiter le présent, et cela déjà suffit à le rendre inhospitalier⁵¹¹.

⁵⁰⁹ « L'intolérable n'est plus une injustice majeure, mais l'état permanent d'une banalité quotidienne. » DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, op.cit., p. 221.

⁵¹⁰ Commentant leur court-métrage *La frontière* (1961), Cayrol et Durand écrivent que « Le changement de temps est nié par la similitude de mouvement, et par la musique même qui n'a pas varié d'un plan à l'autre : réalité présente ou rêvée, c'est par cette route « qu'un matin nous nous sommes retrouvés en face d'un pays fermé », et qui l'est demeuré. » dans CAYROL, Jean et DURAND, Claude, *Le droit de regard*, op.cit., p. 90. La musique a le même rôle dans *Nuit et Brouillard*, qui jamais ne s'interrompt.

⁵¹¹ Marie-Françoise Grange écrit dans le même sens, à propos de *Hiroshima mon amour* : « L'opération ne consiste pas à bouger sur l'axe temporel, à circuler du passé au présent et vice versa, mais à insuffler du passé dans le présent, du présent dans le passé, à grever le point de localisation temporelle, à l'espacer de lui-même : Nevers est à concevoir comme le présent d'un passé perdu, mais également comme un passé qui entraîne dans sa perte le présent. » dans GRANGE, Marie-Françoise, « Paysage resnaisien ou variations autour de la mise en espace du temps », *Cinéma : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies* vol. 5, numéros 1-2, automne 1994, p. 135-146, ici p. 139.

Le pari de Kracauer, la promesse du néoréalisme, la promesse que voir le monde et la réalité peut être libérateur, que dans le choc de cette rencontre se trouve la possibilité de la rédemption, ne paraît donc plus être tenable, en tout cas pas dans ces termes, lorsque le monde semble au contraire s'être retiré pour ne laisser place qu'à des paysages désolés, à des lieux désertés – et c'est le monde de *Nuit et Brouillard* –, ou lorsqu'il paraît faire des hommes plus que des étrangers, des exilés, comme si l'histoire passée en pesant sur leur présent par ce fait même les en excluait – et l'on songe ici aux personnages des films suivants, personnages dont il faut alors rappeler qu'ils sont à la fois ceux de Resnais et de Cayrol (*Muriel, ou le Temps d'un retour*), de Sternberg (*Je t'aime, je t'aime*), de Semprun (*La guerre est finie, Stavisky*), de Duras (*Hiroshima mon amour*) et de Robbe-Grillet (*L'Année dernière à Marienbad*).

Revenant sur cette alliance du cinéma et des auteurs du nouveau roman en particulier, Marie-Claire Ropars a souligné l'apparent paradoxe qui préside à cette association, où l'un cherche à conquérir dans le langage des premiers la vision subjective que l'objectivité de l'image photographique paraît lui interdire, quand les seconds y trouvent précisément le moyen d'échapper à la saisie subjective de la réalité par le romancier. Ce paradoxe, écrit-elle, tire son origine d'« une même angoisse », d'« un même sentiment d'inconfort », car « tous deux appréhendent un monde où l'homme se sent à la fois étranger et compromis, et pour le roman l'absence [d'une conscience subjective], pour le cinéma la parole, représentent un témoignage tragique sur cette contradiction⁵¹² ». Or, c'est dans ce commun rapport au monde que le paradoxe trouve finalement sa résolution, soit dans le fait, dit-elle, « d'ajouter à la

⁵¹² ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *L'écran de la mémoire. Essais de lecture cinématographique*, Paris, Seuil, 1970, p. 22.

présence concrète du monde la vision d'un homme déraciné en face de ce monde, et pour qui le seul salut réside dans l'exercice de la lucidité⁵¹³. »

La lucidité, plutôt que la révélation, peut-elle être alors un nouveau terme de la promesse ? L'avantage de ce moyen terme est en effet de ne pas dissiper l'ombre sans pour autant lui permettre de s'étendre. Mais alors comment faire droit à la hantise qui semble affecter le cinéma dont il est ici question, son exercice ne la contredit-elle pas ? C'est bien semble-t-il l'avis de Ropars qui, dans un autre essai portant également sur les films de Resnais, emploie le terme à nouveau : « quel qu'ait été le poids du souvenir, du rêve ou du refus, écrite-elle, chaque film décrit toujours un apprentissage de la lucidité, et de la réalité présente⁵¹⁴. » Alain Resnais, peut-on rappeler, revendiquait quant à lui un cinéma de l'imaginaire, réfractaire aux interprétations le tirant du côté de la mémoire⁵¹⁵. Serge Daney dégageait habilement de ce débat un troisième terme en écrivant que Resnais « est moins le cinéaste de l'imaginaire (...) que de l'inimaginable⁵¹⁶ », le terme, sans revenir ici sur les apories ou les excès de langage auxquels il peut mener, permettant néanmoins de saisir le rapport que l'œuvre de Resnais peut entretenir à chacun de ces problèmes. Si l'on admet en effet (avec Prédal et Deleuze)

⁵¹³ *Idem*. Sur ce commun rapport au monde, Gérard Genette qui discute alors du tournant de Robbe-Grillet, à partir justement de *L'Année dernière à Marienbad*, écrit que « ses prétentions initiales à l'objectivité intégrale et sa conversion ultérieure à la subjectivité pure peuvent se ramener à une fonction unique : elles constituent ensemble le *point d'honneur* réaliste d'un auteur qui ne l'est pas, mais qui ne peut se résoudre à ne pas l'être : malaise exemplaire d'une littérature assiégée par un monde qu'elle ne peut ni refuser ni admettre. » dans GENETTE, Gérard, « Vertige fixé », *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 90.

⁵¹⁴ ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Pour un cinéma littéraire : Réflexions sur les possibilités actuelles de l'expression cinématographique. », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, numéro 20, 1968, p. 221-237, ici p. 235. On peut rappeler la réponse de Duras à la question de l'habitabilité du monde dans *Hiroshima mon amour* : c'est l'oubli.

⁵¹⁵ « J'ai toujours protesté contre le mot mémoire, mais pas contre le mot imaginaire, ni contre le mot conscience. » dans BENAYOUN, Robert, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Stock, 1980, p. 212-213. Sur ce sujet cf. DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 160.

⁵¹⁶ DANEY, Serge, *Ciné Journal. Volume II : 1983-1986* [1986] Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque », 1998, p. 29. On reviendra également sur le terme de « sismographe » par lequel Daney désigne encore Resnais dans le même texte.

qu'Auschwitz et Hiroshima constituent « l'horizon » de cette œuvre, que pour cette raison le personnage de Resnais peut être qualifié de personnage lazaréen⁵¹⁷, « parce qu'il revient de la mort, du pays des morts ; il est passé par la mort et il naît de la mort⁵¹⁸ », que cet inimaginable de la mort renvoie donc à une réalité passée historiquement située et qui, continuant de hanter la conscience, en marque les limites, alors le rapport du cinéma de Resnais à chacun de ces termes peut être préservé, mais préservé négativement.

En ce sens donc, Resnais maintient un rapport à la réalité, mais à la différence du néoréalisme, ce rapport est négatif, où voir est un tourment durable plus qu'une révélation soudaine⁵¹⁹, et où imaginer et se souvenir, c'est être hanté, le tourment du voir étant le pendant de la hantise, celle-ci entraînant celui-là :

« La hantise est à la mémoire collective ce que l'hallucination est à la mémoire privée, une modalité pathologique de l'incrustation du passé au cœur du présent, laquelle fait pendant à l'innocente mémoire-habitude qui, elle aussi, habite le présent, mais pour "l'agir", dit Bergson, non point pour le hanter, c'est-à-dire le tourmenter⁵²⁰. »

Une négativité dont témoigne de surcroît la qualité ouvertement réflexive de *Nuit et Brouillard*, cette réflexivité étant supportée par le texte en particulier (soit par la voix) qui, à

⁵¹⁷ Cayrol décrit ainsi l'univers lazaréen : « Le choc émotif demeure plus puissant que jamais, avec des relents de cette misère exacerbée jusque dans les recoins les plus cachés de la paix : ça sent plus fort que jamais le concentrationnaire. Et ceux qui n'ont connu que par ouï-dire les camps commencent à avoir les tics majeurs de cet univers. » (p. 801) « L'étonnement, la surprise, l'inédit n'existent pas dans un milieu lazaréen ; on vit assez facilement ce qui se présente sans se poser la moindre question. (...) Rien ne sera plus *surprenant* ; chaque situation peut apparaître ou disparaître, se reformer ou se déformer, en dehors de l'être qui les vit, dans une sorte d'incantation qui est le propre de cette magie lazaréenne diffuse. » (p. 808-809) dans CAYROL, Jean, « Pour un romanesque lazaréen », *Œuvre lazaréenne*, Paris, Seuil, coll. « Opus », 2007.

⁵¹⁸ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 270.

⁵¹⁹ Ropars écrit dans le même sens : « le temps de la fascination est désormais passé » dans ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *L'Écran de la mémoire*, *op.cit.*, p. 72.

⁵²⁰ RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op.cit.*, p. 65. Il faut rappeler que tout l'ouvrage de Ricoeur cherche précisément à s'opposer à cette confusion de la mémoire et de l'imagination « résultant de ce devenir-image du souvenir » (p. 7), afin de conjurer cette hantise.

plusieurs reprises, questionne explicitement la capacité des images à figurer l'événement et, par conséquent, les conditions de possibilité du film lui-même (une réflexivité qui est absente du néoréalisme⁵²¹) : « Cette réalité des camps, méprisée par ceux qui la fabriquent, insaisissable pour ceux qui la subissent, c'est bien en vain qu'à notre tour nous essayons d'en découvrir les restes. Ces blocks en bois, ces châlits où l'on dormait à trois, ces terriers où l'on se cachait, où l'on mangeait à la sauvette, où le sommeil même était une menace, aucune description, aucune image ne peut leur rendre leur vraie dimension, celle d'une peur ininterrompue. », est-il ainsi reconnu, et alors que glissent les travellings le long des baraques et des dortoirs.

La voix trouble donc en particulier la croyance en une image « toute » ou « intégrale »⁵²², pour réemployer ici les termes de Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Images malgré tout*, c'est-à-dire en une image qui *contiendrait* l'événement, par quoi il faut entendre que l'événement serait également contenu dans le temps, soit maintenu dans son propre temps. Le texte, on l'a vu, participe au contraire de sa dispersion et, soulignant la faiblesse ou les insuffisances des images, accuse l'écart « entre le sonore et le visuel », adoptant ce que Deleuze nomme donc la « méthode du ET » et la « méthode du ENTRE », par quoi le « tout se confond alors avec ce que Blanchot appelle la force de “dispersion du dehors” ou “le vertige de l'espace” », dit ainsi Deleuze, soit « ce vide qui n'est plus une part

⁵²¹ Ouvertement est le terme opératoire : une certaine dose de réflexivité peut être à l'œuvre dans le néoréalisme, et en premier lieu faire des personnages des spectateurs, pour le dire avec Deleuze. Ruth Ben-Ghiat relève ainsi dans les films cette sorte de réflexivité. Mais elle reste très loin de celle de *Nuit et Brouillard*, qui interroge directement ses conditions de possibilités. Cf. BEN-GHIAT, Ruth, « Un cinéma d'après-guerre : le néoréalisme italien et la transition démocratique », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2008/6 (63e année), p. 1215-1248, en particulier p.1223-1224.

⁵²² Ou image fétiche. Didi-Huberman répond ici aux critiques de Gérard Wacjman en reprenant ses termes. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, *op.cit.*, p. 69-113. Le commentaire de *Nuit et Brouillard* se trouve des pages 160 à 166.

motrice de l'image, et qu'elle franchirait pour continuer, mais qui est la mise en question radicale de l'image (tout comme il y a un silence qui n'est plus la part motrice ou la respiration du discours, mais sa mise en question radicale)⁵²³. » De cette méthode découle dans le cinéma moderne une loi, dit Deleuze, celle du faux raccord, et c'est à ce titre également que *Nuit et Brouillard* s'éloigne du néoréalisme et de son raccord ontologique aux archives, en accusant au contraire nettement la distinction.

Cet éloignement néanmoins n'a rien d'une révocation, et l'héritage du néoréalisme demeure prégnant puisque les archives sont encore des instances de réalité, les documents apparaissant comme un garant de celle-ci (un phénomène qui dépasse bien évidemment le cinéma étudié ici, puisqu'on le retrouve dans un grand nombre de films de fictions ; cependant, il s'agit alors, et généralement, de faire croire à la fiction (non au monde), les archives – la réalité – étant mises au service de cette adhésion⁵²⁴). Le texte enfin donne à ces plans une interprétation, une traduction ou une lecture, il détermine le regard donc, *Nuit et Brouillard* retrouvant également par ce biais la fonction benjaminienne de la légende comme dimension critique de l'image⁵²⁵. Lorsqu'il arrive néanmoins que manquent les mots, les archives relaient alors la voix : « Tout est récupéré. (...) Avec les os... des engrais, tout au moins on essaie. Avec les corps... mais on ne peut plus rien dire... avec les corps on veut fabriquer du savon. Quant à la peau... » – et montrent encore, les corps décapités, les dessins sur parchemins de peau humaine.

⁵²³ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, op.cit.*, p. 235.

⁵²⁴ Laurent Véray souligne dans le même sens que les archives « font figure d'indices destinés à convaincre le spectateur de la véracité de ce que nous raconte le film. L'illusion fictionnelle est alors renforcée par leur présence référentielle, rendant plus concret l'événement auquel ils sont liés. » dans VÉRAY, Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire : de la conservation à la création*, Chasseneuil-du-Poitou et Paris, SCÉREN, CNDP-CRDP, coll. « Patrimoine », 2011, p. 142.

⁵²⁵ Le célèbre dialogue d'ouverture d'*Hiroshima mon amour* retrouve là encore cette fonction : « Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien. »

Il est donc important de rappeler que la critique, dans *Nuit et Brouillard* (et parce qu'il arrive que les commentaires du film la relèvent sans discerner son objet), porte avant tout sur les images actuelles et non sur les archives, sur ces images du présent donc, qui du quotidien concentrationnaire ne peuvent en effet que recueillir des traces : « De ce dortoir de briques, de ces sommeils menacés, nous ne pouvons que vous montrer l'écorce, la couleur. (...) voilà tout ce qui nous reste pour imaginer cette nuit coupée d'appels, de contrôles de poux, nuit qui claque des dents. » Il va de soi que les archives ne transmettent pas non plus, ne peuvent transmettre, non seulement l'expérience quotidienne des déportés mais, on le sait, l'autre partie du crime, et à cet égard encore, il n'est pas question de faire des archives ces substituts fétichistes à l'absence, mais bien la trace restante, et en ce cas la preuve encore, d'une part, mais d'une part seulement, des crimes accomplis.

C'est pourquoi il ne semble pas tout à fait exact de considérer comme le fait Sylvie Rollet que dans *Nuit et Brouillard* les archives sont « libérées de leur valeur d'attestation du réel⁵²⁶ » et qu'à « la nécessité de déjouer le piège que constitue la réduction des images à leur valeur d'attestation des faits », le film de Resnais répond en faisant « porter l'enquête non sur les faits, mais sur notre regard, après coup⁵²⁷. » Sauf à faire abstraction de sa vocation et

⁵²⁶ ROLLET, Sylvie, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2011, p. 58.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 41. On comprend la nécessité de ne pas « réduire » ces images à leur valeur probante et testimoniale, mais l'expression est d'autant plus problématique que Sylvie Rollet réunit les œuvres étudiées dans son ouvrage sous l'appellation d'« art témoin » : « Hausser leur art à la hauteur d'un « art témoin » de « l'événement-sans-témoin » implique alors, pour les cinéastes, d'affirmer qu'il peut exister un régime de vérité propre à la poétique filmique, mais radicalement hétérogène aux modes de véridiction historico-juridiques. Considérer l'image non comme preuve, mais comme *signe* d'un réel qui reste à imaginer et à penser suppose d'en faire non un instrument d'attestation des faits, mais le lieu d'une relance de l'interrogation sur l'événement. » *Ibid.*, p. 39. Encore une fois, l'opposition binaire n'a pas lieu d'être, et l'on ne voit pas en quoi l'un exclut l'autre : on a vu au contraire, avec Benjamin et Kracauer en particulier, que les qualités indicielles de la photographie et du cinéma et leur empiètement sur le mode « historico-juridique » leur sont une propriété particulière, soit le fait qu'attestant de la réalité, ils autorisent qu'un jugement soit porté sur cette réalité, ce qui précisément autorise donc que l'image soit « le lieu d'une relance de l'interrogation sur l'événement ». On comprend par ailleurs que Sylvie Rollet fasse alors spécifiquement référence au crime génocidaire et à l'extermination, mais en ce cas, le renvoi à *Nuit et*

destination pédagogiques qui présidèrent à sa création et demeurent manifestes, ne serait-ce que dans l'exposé chronologique de ces faits, la description du camp et celle de ses fonctions, sans compter l'ultime interrogation – « Alors *qui* est responsable ? » – sur laquelle apparaissent les dernières images d'archives du film montrant les fosses communes de Buchenwald, cette opposition n'a pas lieu d'être, et le film comprend en fait les deux dimensions⁵²⁸. Celles-ci précisément renvoient à la situation liminale de *Nuit et Brouillard*, car il s'agit en effet de tenir ce double régime procédural et mémoriel, soit de porter la preuve de l'événement au niveau de sa reprise mémorielle dans l'œuvre, sans que celle-ci néanmoins et dans ce passage n'en vienne à le trahir⁵²⁹.

Le montage des archives chez Resnais diffère alors de celui de Rossellini en marquant au contraire, on l'a dit, un fort contraste vis-à-vis des images originales, un contraste qui dans une large mesure vise à étendre comme à renforcer le choc de leur contenu. Ce contraste est en particulier obtenu par un déséquilibre de durée comme de mouvement, les séquences en couleur déployant les travellings lors de longs plans tandis que les archives sont montées brusquement : « son rythme sera donné par l'opposition et par l'alternance entre le mouvement "ample et large" des séquences couleurs et le mouvement "saccadé et haché" des images d'archives exposant le "délire nazi" et l'horreur concentrationnaire⁵³⁰ », écrit ainsi Resnais

Brouillard demeure problématique (un regard bien intentionné et distancié des excès de langage de Claude Lanzmann n'interdit pas de reconnaître que le film fait avant tout référence au système concentrationnaire).

⁵²⁸ Christian Delage rappelle ainsi qu'« [i]l fallait donc respecter deux exigences, celle, quasi pédagogique, de la socialisation de la connaissance du système concentrationnaire, et celle, mémorielle, de la fidélité à l'histoire vécue par les déportés survivants. Ce faisant, il fallait également tenir compte du décalage entre générations qui n'allait cesser de se creuser, étant donné que le public jeune était principalement visé. » dans DELAGE, Christian, « *Nuit et Brouillard* : un tournant dans la mémoire de la Shoah », *Politix*, vol. 16, numéro 61, premier trimestre 2003, p. 81-94, ici p. 85.

⁵²⁹ Sylvie Lindeperg écrit en ce sens : « Parce qu'il relève d'un *art de la déposition*, qu'il est le lieu d'une absence, d'une béance et d'un écart, *Nuit et Brouillard* ne se substitue pas à l'événement : il l'accueille. » dans LINDEPERG, Sylvie, « *Nuit et Brouillard* ». *Un film dans l'histoire*, *op.cit.*, p. 8.

⁵³⁰ Cité *Ibid.*, p. 102.

dans les documents préparatoires du film, Vincent Pinel ayant relevé qu'en moyenne les plans en couleur durent 20 secondes, contre 4 secondes et demie pour les archives⁵³¹. Enfin, le choc visuel est intensifié par la violence de l'alternance chromatique elle-même, le noir et blanc du passé tranchant la couleur du présent, mais figurant aussi, pour ainsi dire, comme son envers nocturne, comme si l'on se trouvait là devant un monde réversible, entre les camps peuplés des archives et celui désert à présent, le contraste alors accentuant la déchirure du présent par ce passé.

Cette extension du choc a été étudiée par Joshua Hirsch dans une perspective psychanalytique, et sous le signe du choc post-traumatique, Hirsch faisant de *Nuit et Brouillard* l'œuvre fondatrice de ce qu'il nomme un « cinéma post-traumatique » :

« the film's movement from the present to the past is not characterized by the ease of mastery, but by the shock of trauma; one is jolted into the past, or, alternately, the past intrudes violently on the present. And yet, at the same time that the past in *Night and Fog* is characterized as too insistent, it is also characterized as too remote. (...) *Night and Fog* thus repeatedly enacts a double movement in time: the intrusion of the past into the present with each flashback, followed by its flight into the remoteness of memory with each return to the present. (...) posttraumatic memory is characterized by montage-like relations of intrusiveness and remoteness, of vision and blindness, of remembering and forgetting. PTSD is characterized by a dialectic of hypermnesia and amnesia; memories are not mastered, but rather are experienced as involuntary, hallucinatory repetitions, or, alternately, are blocked. Accordingly, the black-and-white segments of *Night and Fog* are like hypermnesic or hallucinatory episodes; we see too much. The image of

⁵³¹ Cité *Idem*.

the past repeats with a shocking literality, intruding on the present. (...) With the return of color footage, the image of the past is blocked by the image of the present; we don't see enough⁵³². »

On a dit les réserves à employer dans ce contexte l'analogie psychanalytique (et en ce cas, Hirsch n'échappe pas au risque de confondre les œuvres et, par conséquent, ses spectateurs, avec les victimes de traumatisme, tout comme il réintroduit l'idée d'un refoulement de ces images dans l'immédiat après-guerre et jusqu'au film de Resnais⁵³³), néanmoins l'interprétation a pour mérite de souligner la manière dont le montage accentue le choc, par un usage dit ici traumatique des archives, non pas raccordées mais brutalement éprouvées donc, sous l'effet de leur « intrusion », pour réemployer le terme de Hirsch, c'est-à-dire de leur surgissement, de leur irruption ou de leur effraction. Cet usage est précisément celui qui mène ici de la preuve à l'épreuve, c'est-à-dire du débordement des archives au-delà du régime de la preuve (dans lequel elles continuent néanmoins de s'inscrire) pour entrer dans le domaine mémoriel, pour l'éprouver, précisément, ou pour l'affecter, devrait-on dire, cette entrée prenant bien la forme d'une intrusion. Or c'est bien, on y insiste, parce que les archives demeurent des preuves, parce qu'elles sont encore des instances de réalité, qu'elles relèvent de ce « savoir de l'*arche*⁵³⁴ » mis en évidence pour la photographie par Jean-Marie Schaeffer (on y reviendra), qu'elles peuvent obliger ainsi la mémoire et habiter le présent, c'est-à-dire le hanter. Cette extension du choc est donc précisément ce qui tend à casser ou à briser, c'est-à-

⁵³² HIRSCH, Joshua, *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia, Temple University Press, 2004, p. 50-53.

⁵³³ Stuart Liebman fait la même critique de l'ouvrage de Joshua Hirsch : « Hirsch soutient que le public français d'après 1945 échoua à enregistrer le trauma présent dans les compilations de métrage (...). Dans *quel* sens, précisément, les images n'ont-elles pas été enregistrées ? *Qui* n'a pas enregistré leur choc ? Sur quelles bases Hirsch se fonde-t-il ? » dans LIEBMAN, Stuart, « Historiographie et cinéma de l'Holocauste : défis et avancées », p. 231-243, dans FRONDON, Jean-Michel (dir.), *Le cinéma et la Shoah, op.cit.*, p. 242.

⁵³⁴ SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire, op.cit.*, p. 65.

dire à fragmenter le film, à le rapprocher finalement de l'essai (les mêmes effets se retrouveront dans les films ouvertement essayistes de Godard et Marker). Cette interprétation permet donc aussi de considérer la manière dont l'événement désordonne le cours du temps comme celui du film, et comment le film alors diffuse le choc de l'événement, et donc l'événement lui-même, l'extension du choc étendant à son tour la temporalité de l'événement.

C'est pourquoi il faut revenir à l'expression de « sismographe de la modernité⁵³⁵ » par laquelle Serge Daney désignait Resnais (le terme est associé chez Daney aux « grands » cinéastes, qui se servent, écrit-il dans un texte alors consacré à Jean Eustache, « du cinéma non comme d'un miroir (ça c'est pour les bons cinéastes) mais comme de l'aiguille d'un sismographe (ça c'est pour les grands)⁵³⁶. ») L'analogie évoque non seulement celles de Kracauer et de Benjamin en particulier, qui fait du cinéma un instrument d'enregistrement, de mesure et de détection de la réalité, mais allude à ces ondes de choc, à ces secousses de l'événement qui sont à leur tour répétées par le film. Or ce sont bien ces répétitions du choc, cette extension, qu'il s'agit désormais de considérer, comme si Resnais amplifiait le mouvement engagé par Rossellini : le choc, en effet, paraissait alors, et pour ainsi dire, relativement circonscrit, c'est-à-dire qu'il pouvait être finalement, si ce n'est assimilé, du moins ressaisi dans le parcours du personnage rossellinien (on a pu alors parler de conversion,

⁵³⁵ « Cet homme a signé trois films géniaux, trois témoins irrécusables de notre modernité, trois manuscrits rédigés en VO dans ce que Blanchot appelle « L'écriture du désastre » : *Nuit et Brouillard* (1956), *Hiroshima mon amour* (1958) et *Muriel* (1963). Au tournant des années 60, Resnais a été mieux qu'un bon cinéaste : un sismographe. Il lui est arrivé cette chose terrible de capter l'événement fondateur de la modernité : qu'au cinéma comme ailleurs, il faudrait compter avec un personnage de plus : *l'espèce humaine*. Or ce personnage venait d'être nié (les camps de concentration), atomisé (la bombe), diminué (la torture), et le cinéma traditionnel était bien incapable de « rendre » cela. Il fallait trouver une forme. Ce fut Resnais. » dans DANÉY, Serge, *Ciné journal. Volume II : 1983-1986, op.cit.*, p. 28-29.

⁵³⁶ DANÉY, Serge, *Ciné journal. Volume I : 1981-1982* [1986], Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque », 1998, p. 84.

et plus généralement de révélation ou, pour le dire avec Kracauer, de rédemption). Or c'est non seulement le choc lui-même mais encore, et pour filer la métaphore, ses *répliques* que propage ainsi Resnais, cette propagation intensifiant la violence par le biais de sa dispersion, puisqu'ainsi dispersée elle ne peut être contenue, précisément.

PARTIE IV

De la preuve à la plainte

1. Répliques

On peut désormais revenir à Benjamin et à « l'effet de choc » qu'il associe au cinéma, comme au terme de réplique que l'on avait alors avancé et depuis lors tenu en réserve. Dans la dialectique benjaminienne, on l'a vu, le cinéma était envisagé tout à la fois comme un moyen de reproduction, mais aussi d'adaptation, d'assimilation et d'appropriation du choc : celui-ci, de fait, était ainsi contenu (il était « amorti⁵³⁷ »), et la réplique était donc avant tout comprise comme une réplique *à* – *à* la modernité, *à* la réalité. *Nuit et Brouillard* permet de reconsidérer et d'élargir ces significations, par lesquelles le cinéma élégiaque peut aussi être appréhendé, en dépliant les différentes acceptions du terme. Il s'agit donc de concevoir le cinéma comme une réplique *de* et *à* la réalité.

Dans un premier temps, le terme de réplique renvoie bien entendu à l'idée de reproduction et de copie. On signifie par-là que cette réplique n'est pas l'original (elle est au cinéma son empreinte, une empreinte qui, en théorie, peut être reproduite à l'infini) mais qu'elle en est cependant, comme on dit, la réplique exacte : le cinéma est alors une réplique *de* la réalité, la reproductibilité technique, l'objectivité photographique et les propriétés indicielles de l'appareil étant ici premières. Ce premier temps est le fondement des suivants et reste toujours impliqué dans les significations subséquentes.

Dans un second temps, la réplique est donc envisagée comme une réponse ou, plus exactement, et afin de préserver l'allusion de violence que recouvre le terme, une riposte : le cinéma est alors une réplique *à* la réalité. Cet usage du terme doit être plus longuement

⁵³⁷ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dernière version de 1939, *op.cit.*, p. 309.

développé, son sens faisant ici ouvertement référence à son emploi récurrent par Paul Ricœur, de *La métaphore vive* à *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, usage que l'on a déjà introduit dans le chapitre consacré à l'expression élégiaque.

La réplique poétique en particulier est donc, chez Ricœur, ce qui riposte à une aporie : celle du temps, de son inscrutabilité et de sa spéculation, le récit répliquant à l'aporétique de la temporalité par sa configuration narrative, *Temps et récit* suivant donc « le destin d'un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d'un temps configuré⁵³⁸ », on y reviendra. Celle de la réalité, c'est-à-dire d'aspects de la réalité qui ne sont pas directement communicables, qui ne peuvent être directement décrits, la « défense » de la métaphore entreprise par Ricœur consistant donc à la libérer de la « fonction ornementale⁵³⁹ » du langage dans laquelle on la confine et à « faire du “voir-comme”, en quoi se résume la puissance de la métaphore, le révélateur d'un “être-comme” au niveau ontologique le plus radical⁵⁴⁰. » La « suspension » ou l'« éclipse⁵⁴¹ » de la référence du discours descriptif dans la métaphore est donc « la condition négative pour que soit dégagé un mode plus fondamental de référence⁵⁴² » ontologique : « il se peut que la référence au réel quotidien doive être abolie pour que soit libérée une autre sorte de référence à d'autres dimensions de la réalité⁵⁴³ », écrit ainsi Ricœur. La métaphore donc « redécrit » le réel et cette redescription dans le même temps l'invente : « L'énigme du discours métaphorique c'est, semble-t-il, qu'il “invente” au double sens du mot : ce qu'il crée, il le découvre ; et ce qu'il trouve, il l'invente », en quoi, conclut ainsi Ricœur, « la réalité

⁵³⁸ RICOEUR, Paul, *Temps et récit. I, op.cit.*, p. 108.

⁵³⁹ RICOEUR, Paul, *La métaphore vive, op.cit.*, p. 66.

⁵⁴⁰ RICOEUR, Paul, *Temps et récit. I, op.cit.*, p. 12.

⁵⁴¹ RICOEUR, Paul, *La métaphore vive, op.cit.*, p. 301.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 288.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 187.

portée au langage unit manifestation et création⁵⁴⁴. » On a dit d'après Deleuze que le cinéma fait de la réalité un événement – ce qui signifie donc également qu'il peut délivrer de nouvelles dimensions de la réalité en la libérant des habitudes de vision : « Le regard imaginaire fait du réel quelque chose d'imaginaire, en même temps qu'il devient réel à son tour et nous redonne de la réalité⁵⁴⁵ », écrit ainsi Deleuze.

La métaphore, pour en revenir à Ricœur, ouvre donc « l'accès à la réalité sur le mode de la fiction et du sentiment⁵⁴⁶ », ce qui en retour la transforme. En ce sens, le sentiment, par exemple le sentiment de tristesse, se transfère de l'œuvre à la réalité, cette tristesse étant perçue (Ricœur cite ici Mikel Dufrenne) « comme une propriété de l'objet⁵⁴⁷ », au-delà donc d'une seule subjectivité du sentiment, qui est alors défini comme « une manière de se trouver au milieu de la réalité⁵⁴⁸ » : le sentiment fait « participer à la chose. (...) l'opposition entre intérieur et extérieur cesse de valoir⁵⁴⁹ », écrit ainsi Ricœur. Ainsi, le sentiment poétique reconfigure également le monde, il « développe une expérience de réalité, ajoute encore Ricœur, dans laquelle inventer et découvrir cessent de s'opposer et où créer et révéler coïncident⁵⁵⁰. »

C'est donc, on le comprend, une même « redescription » élégiaque de la réalité qui nous concerne ici, c'est-à-dire tout à la fois la manière dont cette réplique filmique communique le sentiment élégiaque et dont une réalité est rendue élégiaque par sa réplique filmique. Néanmoins, ce qui diffère alors du procès métaphorique, c'est que dans le cas du

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 301.

⁵⁴⁵ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 17.

⁵⁴⁶ RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, *op.cit.*, p. 289.

⁵⁴⁷ « Sentir, c'est éprouver un sentiment non comme un état de mon être, mais comme une propriété de l'objet. » Cité *Ibid.*, p. 286.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 288.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 309.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 310.

cinéma que l'on examine, la référence première n'est ni éclipsée ni suspendue, puisque c'est par la photographie et l'archive filmique que cette reprise a lieu : pour le dire en des termes un peu paradoxaux, dans ce cinéma la reconfiguration ne fait pas figure.

Dans cette reconfiguration telle que l'envisage en effet Ricœur, le récit comme la métaphore permettent de ressaisir en le figurant ce qui du réel excède radicalement l'expérience, c'est-à-dire qu'ils permettent d'« apercevoir le semblable dans le dissemblable⁵⁵¹ », et donc à la reconnaissance (du semblable) d'avoir lieu : en d'autres termes, ils humanisent (« le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif⁵⁵² »), par l'ouverture d'un monde, une ouverture qui donc « consiste dans la *proposition d'un monde susceptible d'être habité*⁵⁵³. » Si Ricœur souligne ce que cette réplique de l'art au réel peut avoir tout à la fois de vulnérable et de violent⁵⁵⁴ (et il faut garder à l'esprit cette idée que la réplique puisse se déployer d'un bout à l'autre de ce spectre), on voit dans tous les cas comme elle demeure un moyen d'appréhension de ce réel (elle ouvre en fait à l'interprétation), le choc, pour en revenir aux termes employés avec Benjamin, étant ainsi relativement contenu dans sa reprise.

Dire alors du cinéma qu'il est une réplique à la réalité peut se comprendre de plusieurs manières : le cinéma comme un moyen d'appréhension du réel, par le biais de sa (re)configuration (qui va du cadrage au montage et jusqu'à la fiction, soit d'une réplique à la

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 10. Selon la conception aristotélicienne de la métaphore qui structure également l'approche de *Temps et récit*. La métaphore est une réduction de l'écart passé son éloignement, le *muthos* étant « le triomphe de la concordance sur la discordance », une « synthèse de l'hétérogène », le récit mettant « de la consonance là où il y a seulement dissonance. » dans RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 1, op.cit.*, p. 138.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 17.

⁵⁵³ Ricœur ajoute : « À cet égard, un monde inhospitalier, tel que de nombreuses œuvres modernes le projettent, n'est tel qu'à l'intérieur de la même problématique du monde habitable. » dans RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984, p. 190.

⁵⁵⁴ Ainsi lorsqu'il rappelle que « la métaphore fait plus violence au réel que la métonymie qui respecte les liens inscrits dans les faits. » dans RICOEUR, Paul, *La métaphore vive, op.cit.*, p. 255.

réalité par sa mise en œuvre), ce sens impliquant donc également que dans cette configuration le cinéma puisse faire violence au réel (une violence dont on a pu voir la pointe extrême dans le cinéma de propagande, qui n'en est bien que la pointe extrême – il n'est pas illégitime de considérer que celle-ci débute dès la prise de vue –, et sur laquelle on ne revient donc pas ici) – étant donc bien entendu que cette appréhension de la réalité peut alors ouvrir la possibilité de sa critique et de son jugement, pour le dire avec Benjamin ou, avec Ricœur, « le choc du possible⁵⁵⁵ ». Ce sens recouvre donc aussi l'idée que le cinéma puisse agir comme une réplique à la violence du réel, à une réalité « trop grande » ou, pour reprendre l'analogie de Kracauer qui considère alors l'écran de cinéma comme le « bouclier poli d'Athéna », à ces « événements qui nous pétrifieraient s'il nous arrivait de leur faire face dans la vie réelle⁵⁵⁶ » – cet écran-bouclier permettant donc d'appréhender une réalité qui nous laisserait médusé si l'écran ne lui faisait rempart – une réplique, on le comprend, qui peut donc se prolonger en retour dans la reconfiguration de cette réalité médusante par les films, comme par exemple dans les montages d'archives. Si néanmoins l'écran est un rempart, il faut également pouvoir considérer qu'il puisse, précisément, faire écran, que la réalité en d'autres termes ne soit à son tour masquée, voilée par cette réplique qui peut alors en tenir lieu, s'y substituer.

On a vu que l'élégie interroge son propre langage, qu'elle en questionne la valeur face à ce qu'elle cherche à communiquer. Ce que Ricœur permet également de penser, c'est que dans les films élegiaques qu'on examine ici – ces « films de montage » de Godard, Marker et

⁵⁵⁵ RICOEUR, Paul, *Temps et récit. I, op.cit.*, p. 150. Ricœur écrit ainsi dans *La métaphore vive* : « Mais qu'est-ce qu'une vie virtuelle ? Peut-il y avoir une vie virtuelle sans un monde virtuel dans quoi il serait possible d'habiter ? N'est-ce pas la fonction de la poésie de susciter un autre monde, – un monde qui corresponde à des possibilités autres d'exister, à des possibilités qui soient nos possibles les plus propres ? » dans RICOEUR, Paul, *La métaphore vive, op.cit.*, p. 288.

⁵⁵⁶ KRACAUER, Siegfried, *Théorie du cinéma. La rédemption de la réalité matérielle, op.cit.*, p. 431.

Pelechian, qui se déploient, pour citer Jacques Rancière, à travers « ces jeux du cinéma avec ses moyens⁵⁵⁷ », un cinéma qui, pour Rancière, discutant alors de Godard et de Marker, « risque d’être ainsi enfermé entre le renvoi infini des images et des sons, des formes et des significations⁵⁵⁸ » –, cet apparent renvoi du langage à lui-même est la condition d’expression de ce qu’ils cherchent à communiquer. Pour le dire autrement, il est des choses telles, des choses peut-être *trop grandes, excessives*, qu’elles ne peuvent être abordées de front ; la riposte, alors, est différée.

Enfin, un troisième sens peut être déduit de ces précédents, où l’on parle à nouveau de réplique *de* la réalité, et que l’on a déjà avancé en partie avec *Nuit et Brouillard* et le qualificatif de « sismographe » donné par Daney. Dans ce sens, la réalité est éprouvée comme un choc – ceci parce qu’elle peut être extrêmement violente, telle qu’elle apparaît dans certaines archives photographiques et filmiques, mais il ne s’agit pas d’un impératif, pouvant tout aussi bien être banale, et les archives, en quelque sorte, inoffensives –, et ce sont alors les répliques de la réalité elle-même qui au cinéma *se projettent*, comme si la réalité répliquait à son oubli ou son éloignement. C’est à Stanley Cavell en particulier qu’il revient d’avoir mis de l’avant l’effet projectif du cinéma dans son ouvrage *La projection du monde*. Sans revenir dans le détail des thèses cavelliennes, on peut néanmoins effectuer ce détour afin d’explicitier le sens de cette réplique. Cavell, on le sait, qui prend pour point de départ les réflexions de Panofsky et de Bazin, est avec ces derniers et Kracauer (auquel néanmoins il ne fait pas référence), l’un des penseurs ayant le plus insisté sur l’ontologie « réaliste » du cinéma, en la faisant procéder là encore de son origine photographique :

⁵⁵⁷ RANCIÈRE, Jaques, *La Fable cinématographique*, *op.cit.*, p. 23.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 214.

« [C'est] un fait fondamental de la base photographique du cinéma : que les objets participent de leur propre présence photographique ; ils participent de leur propre re-création sur pellicule ; ils sont essentiels à la production de leur paraître. Des objets projetés sur un écran sont par essence réflexifs, ils se produisent comme auto-référentiels, réfléchissant sur leur origine physique. Leur présence renvoie à leur absence, à leur situation en un autre lieu⁵⁵⁹. »

Cet autre lieu est donc également d'un autre temps, car « un monde que je connais et que je vois, mais auquel je ne suis néanmoins pas présent (sans qu'il y ait défaut de ma subjectivité), est un monde passé⁵⁶⁰. » Le « destin » du cinéma est ainsi « de révéler la réalité et le fantasme (non par la réalité en tant que telle mais) par des projections de la réalité, des projections dans lesquelles (...) la réalité a reçu la liberté de s'exposer⁵⁶¹. » Cette liberté d'exposition et de projection est due à l'écran de cinéma qui la protège, dit Cavell, en agissant comme une « barrière », car il « fait écran entre moi et le monde qu'il contient – autrement dit, il me rend invisible. Et il fait écran entre ce monde et moi – autrement dit, il protège son existence contre moi⁵⁶². » On sait que pour Cavell cette ontologie signifie que le cinéma est « une image mouvante du scepticisme⁵⁶³ », selon la formule désormais célèbre, et l'on voit par ailleurs comme Cavell préserve l'intégrité de l'écran- bouclier⁵⁶⁴ (il n'est peut-être pas anodin que le

⁵⁵⁹ CAVELL, Stanley, *La projection du monde*, *op.cit.*, p. 14.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 219.

⁵⁶² « Que le monde projeté n'existe pas (maintenant) est sa seule différence avec la réalité. » *Ibid.*, p. 52.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 242. Cf. aussi p. 249. C'est-à-dire que « la façon dont le cinéma rend présent le monde en nous en absentant paraît comme la confirmation de quelque chose qui est déjà vrai de notre stade de l'existence. Le déplacement du monde qu'il opère confirme, explique même, l'aliénation qui nous en a séparés préalablement. » *Ibid.*, p. 281. C'est pourquoi le cinéma est la réponse exemplaire au scepticisme, en étant précisément son image : « L'écran triomphe de notre éloignement imposé ; il fait apparaître le déplacement, l'exil, comme notre condition naturelle. » *Ibid.*, p. 71.

⁵⁶⁴ Dans un essai paru en 1979, et commentant alors l'œuvre de Bergman, Cavell compare lui aussi l'écran au bouclier de Persée : « we may take Bergman to be declaring his film screen to be a version or container of the severed head of the Gorgon, to contain that kind of assault upon us. But what would be his attitude to this

terme de « reconnaissance » soit aussi central dans l'essai), mais l'on s'en tient ici au thème de la projection de la réalité, celui-ci permettant de considérer tout à la fois le choc et sa temporalité, deux sujets qu'évoque précisément le terme de « projection » et qui conduit à son tour à celui d'« après-coup ».

La notion d'« afterimage » avancée par Hirsch et qui donne son titre à l'ouvrage qu'il consacre au « cinéma post-traumatique » renvoie en effet au concept freudien d'« après-coup » (*Nachträglichkeit*), traduit en anglais par les termes « aftereffect », « afterwardsness », ou encore l'expression « deferred action » (incidemment, la réplique d'un séisme est désignée par le terme d'« aftershock » en anglais), dont on sait qu'il permet de concevoir une temporalité non linéaire du trauma, mais perturbée ou discordante, où un souvenir refoulé s'est transformé *après-coup* en traumatisme. Dans l'après-coup donc, un événement devient un traumatisme après avoir été restructuré par un autre événement, un modèle temporel qui complique ainsi toute distinction sommaire entre passé et présent comme une compréhension statique de l'origine : « Désormais l'origine ne pourra plus se réduire à une source factuelle, quelle que soit son "antiquité" chronologique (puisque c'est une image de mémoire qui, *après coup*, prend valeur de traumatisme)⁵⁶⁵ », écrit ainsi Didi-Huberman dans *L'image survivante*, où l'après-coup freudien est rapporté à la « survivance » warburgienne, c'est-à-dire à une

possibility? We are quite certain that we are not turned to stone, are we not? If we are not stone, and if the power of the film image is nevertheless what I say it is, then the screen we see it on is a version the shield of Perseus. » dans CAVELL, Stanley, « On Makavejev on Bergman », *Critical Inquiry*, Vol. 6, numéro 2, 1979, p. 305-330, ici p. 327.

⁵⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante*, *op.cit.*, p. 331. Il écrit un peu plus loin : « c'est bien dans le matériau mnémonique lui-même que l'après-coup se constitue par déplacement généralisé, c'est-à-dire par un jeu dialectique de détours temporels et de détours signifiants. Retards, migrations, figures. » *Ibid.*, p. 333.

histoire « symptomale » des images et du temps⁵⁶⁶. Warburg a notamment employé l’analogie sismique à propos de Nietzsche et de Burckhardt⁵⁶⁷, analogie que précise ainsi Didi-Huberman :

« D’une part, l’historien-sismographe enregistre tactilement les symptômes du temps, son *style* répercutant les vibrations ou les ondes de choc, puis les transmettant optiquement – sur le rouleau d’inscription – pour le regard d’autrui. Il engage à ce titre une connaissance des symptômes, une connaissance “par contrecoup” qui distingue le savoir historique ainsi conçu de toute certitude positiviste. Mais d’autre part, Warburg insiste pour dire que le séisme du temps atteint l’appareil inscripteur lui-même : lorsque surviennent – ou *souviennent* – les ondes du temps, le “très sensible sismographe” tremble sur ses bases. Il transmet donc le séisme à l’extérieur comme *connaissance du symptôme*, “pathologie du temps” rendue lisible à autrui. Mais il le transmet également à l’intérieur de lui-même comme *expérience du symptôme*, comme “empathie du temps” où il risque de se perdre⁵⁶⁸. »

Ce que donc permettent de considérer le modèle temporel de l’après-coup et d’une histoire symptomale, c’est précisément que le dissemblable ne soit pas rabattu sur le semblable, qu’il ne soit pas « conjuré⁵⁶⁹ », la réplique signifiant alors que dans l’après-coup du film, la réalité

⁵⁶⁶ « La *Nachträglichkeit* freudienne serait exactement à la mémoire des “traumatismes” affectant l’histoire des symptômes ce que le *Nachleben* warburgien est à la mémoire des “sources” affectant l’histoire des images. Dans les deux cas, en effet, *l’origine* ne se constitue que dans le *retard* de sa manifestation. » *Ibid.*, p. 332.

⁵⁶⁷ « Tous deux sont de très sensibles sismographes dont les bases tremblent lorsqu’ils reçoivent et transmettent les ondes [de choc, de mémoire]. » Cité *Ibid.*, p. 118.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 124-125. Il remarque : « lorsque Warburg parle (...) de *sismographe*, c’est pour indiquer le caractère au fond très menaçant de cette “vie historique” ». *Ibid.*, p. 123.

⁵⁶⁹ « L’histoire de l’art, lorsqu’elle s’intitule elle-même comme “discipline humaniste”, ne fait rien d’autre qu’en appeler à la synthèse, à la conjuration des violences, des dissemblances ou des “inhumanités” dont l’image sait pourtant – et depuis toujours – porter le feu. » dans DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art* [1990], Paris, Minuit, coll. « Critique », 2008, p. 145.

est produite comme choc, ou comme traumatisme, pour le dire avec Hirsch, qui écrit en ce sens :

« when relatively unsupported images are no longer effective [c'est-à-dire lorsqu'elles ne traumatisent plus les spectateurs], the film must, in a sense, work harder. It must overcome defensive numbing. (...) The resulting cinema, exemplified by *Night and Fog*, attempts to produce in the spectator a traumatic afterimage, an image that formally repeats the shock of the original encounter with the images of atrocity⁵⁷⁰. »

Ce qui signifie également que le choc, on l'a dit avec Deleuze, ne soit pas résorbé mais au contraire dispersé, la réplique à pouvant en ce cas être, et pour ainsi dire, débordée par la réplique *de* la réalité : en termes deleuziens, c'est la répétition qui crée le trop grand. Hal Foster a décrit pour l'art contemporain ce mouvement dans *Le retour du réel*, en soulignant le « glissement » qui s'y joue, « *de la réalité comme effet de la représentation vers un réel traumatique*⁵⁷¹ », le *punctum* de Barthes étant justement évoqué comme ce point traumatique et l'après-coup comme le modèle temporel. Revenant alors sur les images de Warhol, il souligne les différents effets de la répétition : « des répétitions qui témoignent d'une fixation sur le réel traumatique, des répétitions qui lui font écran, d'autres qui le produisent », cette profusion engendrant, dit-il, le paradoxe « d'images qui sont à la fois affectives et objectives⁵⁷² ».

⁵⁷⁰ HIRSCH, Joshua, *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust, op.cit.*, p. 19. Sontag écrit ainsi que « lorsque les images d'un événement ne cessent de se répéter, celui-ci devient à nos yeux moins réel. (...) Cette règle, vérifiée pour les atrocités, s'applique également dans le cas des images pornographiques. » dans SONTAG, Susan, *La Photographie* [1977], trad. par Gérard-Henri Durand et Guy Durand, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1979, p. 31. On revient en suivant sur les écrits de Sontag sur la photographie.

⁵⁷¹ FOSTER, Hal, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], trad. par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 187.

⁵⁷² Et produisent du même coup, poursuit-il, un spectateur « qui n'est ni intégré (l'idéal de la plupart des esthétiques modernes : un sujet constitué dans la contemplation) ni dissous (le résultat de la majeure partie de la culture populaire : un sujet abandonné aux intensités schizo du signe-marchandise). » *Ibid.*, p. 171. C'est bien ce

Il n'est donc pas surprenant que cet aspect de la réplique soit particulièrement sensible dans les montages d'archives puisque par elles le paradoxe temporel de la projection, cet après-coup, est en quelque sorte redoublé : passé dans le passé, elles signalent la présence d'un autre passé dans le monde passé du film, rendu présent dans la projection, la dialectique de la présence et de l'absence, ainsi, étant sans cesse relancée :

« le processus d'empreinte est-il *contact de l'origine* ou bien *perte de l'origine* ? Manifeste-t-il l'authenticité de la présence (comme processus de contact) ou bien, au contraire, la perte d'unicité qu'entraîne sa possibilité de reproduction ? Produit-il l'unique ou le disséminé ? L'auratique ou le sériel ? Le ressemblant ou bien le dissemblant ? L'identité ou l'inidentifiable ? Le désir ou bien le deuil ? La forme ou bien l'informe ? Le même ou l'altéré ? Le familier ou bien l'étrange ? Le contact ou bien l'écart⁵⁷³ ? »

Ces questionnements, par lesquels Didi-Huberman ouvre son essai consacré, précisément, à l'empreinte, ne trouvent pas de réponse catégorique puisque l'empreinte est, dit-il, « l'"image dialectique", la conflagration de tout cela » (au sens de Benjamin donc, ce en quoi, on l'a signalé, Didi-Huberman considère qu'en l'empreinte l'aura se maintienne), elle est donc et le contact et la perte, « aussi bien le contact de la perte que la perte du contact⁵⁷⁴. » C'est pourquoi l'empreinte « nous touche et nous échappe », car elle forme « un *malaise dans l'histoire* : un "symptôme-temps"⁵⁷⁵ », écrit encore Didi-Huberman : elle est donc une

premier sujet que Cavell conserve. Foster précise encore que les répétitions ne cherchent pas, en ce cas, à contenir ou maîtriser le trauma, mais au contraire « suggèrent une fixation obsessionnelle sur l'objet dans la mélancolie plutôt qu'une déprise patiente de l'objet dans le deuil », au sens freudien des termes, donc. *Ibid.*, p. 167.

⁵⁷³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 18.

⁵⁷⁴ *Idem.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 310.

survivance, c'est-à-dire qu'elle « anachronise le présent » et « désoriente l'histoire⁵⁷⁶ », et c'est en quoi elle constitue « le sol de nos hantises présentes⁵⁷⁷. » On comprend alors pourquoi avec Resnais et, pourrait-on dire, depuis Resnais, les archives doivent être distinguées dans les films, pourquoi elles doivent contraster, se différencier du reste du film : c'est qu'en elles et que par cette différence, la dialectique de l'empreinte est ravivée, ranimée ou rappelée (le processus de l'empreinte rendu visible, sensible), et que ce rappel est précisément ce sur quoi se constitue la réplique de la réalité (son après-coup – la réplique, en d'autres termes, pouvant être à ce point violente qu'elle paraît rompre, ou du moins qu'elle semble ébranler la séparation entre passé et présent⁵⁷⁸).

On a avancé avec les films de Rossellini l'idée que le cinéma fasse de la réalité un événement en la produisant comme un choc, l'écran de cinéma, déjà, n'étant plus tout à fait la « barrière » de Cavell ou le « bouclier » de Kracauer, mais paraissant au contraire troué, le choc atteignant le spectateur, l'affectant – et c'était là une première réplique. Mais on a aussi considéré que ce choc, cet événement, était encore, chez Rossellini, et pour ainsi dire, relativement condensé. En termes ricoeurien (c'est-à-dire aristotéliens), on dirait que la discordance, et puisque la discordance désigne l'événement (« toute discordance entrant en compétition avec la concordance de l'action vaut événement⁵⁷⁹ », écrit ainsi Ricœur) était,

⁵⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante, op.cit.*, p. 85.

⁵⁷⁷ « L'empreinte procède de la trace : elle demande à être pensée par-delà toute métaphysique, toute absolutisation de l'absence. Elle nous oblige à penser la destruction avec son reste, à renoncer aux puretés du néant. Les cendres d'Auschwitz ou d'Hiroshima forment ce reste immense, ce monde gris – transmis photographiquement dans les livres d'histoire – devant lequel nous ne pouvons plus dire qu'"il n'y a plus rien". La survivance des cendres et celle des images : tel est le terreau, le sol de nos hantises présentes. » dans DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2001, p. 55.

⁵⁷⁸ « Mais il se peut que l'œuvre d'art réussisse à inventer ces nappes paradoxales, hypnotiques, hallucinatoires, dont le propre est à la fois d'être un passé, mais toujours à venir. » dans DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, op.cit.*, p. 162.

⁵⁷⁹ RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op.cit.*, p. 313.

certes pas annulée, mais reprise dans sa configuration (reconnue). Or, le temps, tel qu'il apparaît dans *Nuit et Brouillard*, est un temps de part en part discordant, défait, disloqué (la forme fragmentée du film en témoigne), le choc, on l'a dit, étant ainsi répété, et la temporalité de l'événement, étendue – l'après-coup désignant alors la temporalité de ces répliques.

Le cinéma élégiaque, parce qu'il présente des archives et des photographies, rappelant ainsi la réalité dont elles sont les traces, paraît en quelque sorte privilégier ce troisième pôle de la réplique. C'est-à-dire que faisant de la réalité un événement, il semble moins chercher à l'appréhender, à la ressaisir (ou encore à la révéler, ou bien la rédimer), qu'il ne semble se laisser affecter par elle⁵⁸⁰. On avance en effet que la « redescription » élégiaque de la réalité passe principalement par le montage d'archives filmiques et de photographies, ce qu'avec Bellour on peut nommer l'effet photographique et avec Jaimie Baron l'effet archive, on y revient. Cette « redescription » correspond donc à l'affinité qu'avait déjà relevée Kracauer entre l'affection mélancolique et la vision photographique au cinéma. Pour cette raison, on l'a dit, cette « redescription » ne fait pas figure et n'éclipse pas le référent, bien qu'elle puisse, on va le voir, présenter un rapport plus lâche à celui-ci.

Il faut néanmoins remarquer, et pour conclure sur ce sujet, que ces trois pôles de la réplique ici relativement distingués peuvent en réalité, au sein d'un même film, s'enchevêtrer, s'affronter, voire échanger leurs fonctions : dit autrement, et pour reprendre à nouveau des termes de Didi-Huberman, les images peuvent être le « voile » et sa « déchirure »⁵⁸¹, la trace

⁵⁸⁰ « la reconnaissance attentive nous renseigne beaucoup plus quand elle échoue que quand elle réussit. Lorsqu'on n'arrive pas à se rappeler, le prolongement sensori-moteur reste suspendu, et l'image actuelle, la perception optique présente, ne s'enchaîne ni avec une image motrice, ni même avec une image souvenir qui rétablirait le contact. (...) ce n'est pas l'image-souvenir ou la reconnaissance attentive qui nous donne le juste corrélat de l'image optique-sonore, ce sont plutôt les troubles de la mémoire et les échecs de la reconnaissance. » dans DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, op.cit.*, p. 75.

⁵⁸¹ Il écrit ainsi : « les images savent, à leur manière – tout le problème est là –, produire un effet avec sa négation. Elles sont tour à tour le fétiche et le fait, le véhicule de la beauté et le lieu de l'insoutenable, la consolation et

et l'aura, le bouclier et la flèche, le masque et ce qui ne se laisse voir que dans ce masque, ou encore ce qui, faisant écran à la réalité, par choc en retour y renvoie.

2. L'effet archive

Deux champs de recherche au sein des études cinématographiques se sont plus ou moins succédés jusqu'à coïncider aujourd'hui : le premier, que marque en particulier la publication en 1990 de *L'Entre-Images* de Raymond Bellour, considère les rapports du cinéma à la photographie, ou plus largement du mouvement cinématographique à la fixité de l'image⁵⁸² ; le second examine les films de montage d'archives, leur dénomination même donnant matière à questionnement : *compilation film*, *found footage film*, *appropriation film*, « film de emploi » et « cinéma de seconde main »⁵⁸³, dénominations sur lesquelles on revient en suivant, et qui par ailleurs et parfois encore se réfèrent aux appellations de film-essai ou

l'inconsolable. Elles ne sont ni l'illusion pure, ni la vérité toute, mais ce battement dialectique qui agite ensemble le voile avec sa déchirure. » dans DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, op.cit., p. 103.

⁵⁸² Cf. en particulier BELLOUR, Raymond, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, op.cit. LE MAÎTRE, Barbara, *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2004. MULVEY, Laura, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Londres, Reaktion Books, 2006. GREEN, David et LOWRY, Joanna (dir.), *Stillness and Time : Photography and the Moving Image*, Brighton, Photoworks/Photoforum, 2006. CORTADE, Ludovic, *Le cinéma de l'immobilité. Style, politique, réception*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Esthétique », 2008. ROSSAAK, Eivind (dir.), *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011. GUIDO, Laurent et LUGON, Olivier (dir.), *Fixe / animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, op.cit.

⁵⁸³ Cf. en particulier BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias* [2009], trad. par Pierre Rusch et Christophe Jouanlanne, Paris, Klincksieck, 2013. WEES, William C., *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993. BARON, Jaimie, *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*, Londres et New York, Routledge, 2014. VÉRAY, Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire : de la conservation à la création*, op.cit. Ils sont précédés par LEYDA, Jay, *Film Begets Film. A Study of the Compilation film*, New York, Hill and Wang, 1964. Enfin les ouvrages déjà cités d'André Habib, Sylvie Lindeperg, Sylvie Rollet et Georges Didi-Huberman peuvent également s'inscrire dans ce champ.

d'essai cinématographique⁵⁸⁴ –, ce champ s'inscrivant bien évidemment, autant qu'il s'est étendu, dans le vaste mouvement de réflexions et d'œuvres consacré à « l'archive »⁵⁸⁵ (et puisque de surcroît l'on sait qu'avec ce mouvement l'usage du terme au singulier a largement supplanté le pluriel encore de rigueur dans les dictionnaires de langue française). Ces diverses dénominations évoquent à leur tour les difficultés à définir non seulement ce que le terme d'« archives » recouvre, mais encore ce que peuvent être précisément les archives dans les films, en particulier lorsque les documents montés ne renvoient pas explicitement à un événement historique notoire.

L'*Encyclopaedia Universalis* définit ainsi les archives par la loi française du 15 juillet 2008 : « Les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité. » On voit comme l'amplitude de la définition rejoint précisément celle des archives, de ce qui peut se constituer en archives : tout document produit, reçu, conservé. C'est dès ce processus de sélection inévitable, de ses déterminants, de son orientation et de sa destination, et de surcroît lorsqu'il est le fait de l'institution, que s'immiscent les soupçons à l'égard de l'archive, non pas seulement « lieu physique, spatial », mais aussi « lieu social⁵⁸⁶ », comme le rappelle alors Ricœur avec Michel de Certeau, c'est-à-dire le « lieu » comme « “ce qui permet

⁵⁸⁴ Cf. en particulier LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et GAGNEBIN, Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 2004. CORRIGAN, Timothy, *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2011. MONTERO, David, *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Bern, Peter Lang, 2012.

⁵⁸⁵ Trois « repères » sont alors généralement relevés : FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1989. DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1995. FOSTER, Hal, « An Archival Impulse », *op.cit.*

⁵⁸⁶ RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op.cit.*, p. 210.

et ce qui interdit” telle ou telle sorte de discours⁵⁸⁷ » ou, pour le dire avec Michel Foucault, l’archive comme « la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l’apparition des énoncés comme événements singuliers⁵⁸⁸. » L’étymologie du terme, *arkhè*, commencement et commandement, renvoie elle-même à cette loi, ce en quoi, pour le dire désormais avec Derrida, « toute archive (...) est à la fois *institutrice* et *conservatrice*. Révolutionnaire et traditionnelle⁵⁸⁹ », ces impératifs contradictoires pouvant se retrouver dans les films. C’est par le biais de *Sans soleil* de Chris Marker et des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard en particulier que ces montages d’archives seront recroisés, des études qui concluent ce travail, et après que l’on est revenu sur l’effet photographique dans les films et les écrits sur la photographie. Mais c’est précisément parce que l’on veut rapprocher ces deux champs qu’il vaut d’introduire dès à présent les études sur ces montages, et afin d’y rechercher ce qui autorise ce rapprochement.

Pour le cinéma, Jay Leyda a donc écrit en 1964 une première étude du *compilation film*, d’Esther Choub aux montages propagandistes durant la Seconde Guerre jusqu’à l’utilisation massive du montage d’archives dans les documentaires télévisuels, l’ouvrage débutant par une réflexion sur le terme employé. Leyda écarte au préalable un certain nombre de dénominations, dont « archive films », « stock-shot films » ou en français « film de

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 211.

⁵⁸⁸ Foucault poursuit ainsi : « Mais l’archive, c’est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s’amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s’inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d’accidents externes ; mais qu’elles se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s’estompent selon des régularités spécifiques ; (...) L’archive (...) c’est ce qui, à la racine même de l’énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d’entrée de jeu le système de son énonçabilité. » dans FOUCAULT, Michel, *L’archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 170.

⁵⁸⁹ DERRIDA, Jacques, *Mal d’archive. Une impression freudienne*, *op.cit.*, p. 20.

montage », pour considérer que le terme adéquat doit signaler que « le travail commence à la table de montage, avec des plans de films déjà existants⁵⁹⁰ », issus de films passés. Il ajoute que le terme devrait signifier que l'œuvre est un « film d'idée (*a film of idea*) », car la plupart de ces films « ne se contentent pas d'être de simples enregistrements ou documents⁵⁹¹. » Le genre est ainsi défini de manière large, par la technique et la méthode (soit le montage d'archives), Leyda précisant néanmoins : « Any means by which the spectator is compelled to look at familiar shots as if he had not seen them before, or by which the spectator's mind is made more alert to the broader meanings of old materials – this is the aim of the correct compilation⁵⁹². » Leyda s'approche ici de ce que l'on nommera avec Jaimie Baron « l'effet archive », soit l'effet que les archives produisent sur les spectateurs qui les reconnaissent, précisément, comme documents d'archives au sein du film.

William C. Wees, dont l'étude est principalement consacrée au cinéma expérimental américain, a intégré le *compilation film* dans la forme plus large du *found footage film*, « found footage » désignant alors précisément toute image « trouvée » par le cinéaste, quelle que soit sa source, et remontée⁵⁹³. Wees distingue trois principaux types de montage dans le genre du *found footage film*, eux-mêmes rattachés à une « signification », à un « genre exemplaire » et à un « biais esthétique » : la *compilation*, dont la « signification » est « la réalité », qui correspond au genre documentaire et dont le « biais esthétique » est le réalisme, le *collage*, dont la signification est « l'image », associé au film d'avant-garde et au modernisme,

⁵⁹⁰ LEYDA, Jay, *Film Begets Film. A Study of the Compilation film*, op.cit., p. 9.

⁵⁹¹ *Idem*.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 45.

⁵⁹³ « Newsreels, documentaries, propaganda films, educational films, industrial films, travelogues, stock shots, archival footage, cartoons, pornographic films, early silent films, Hollywood feature films, TV ads, game shows, news programs, and the rest of the detritus of the film and television industries supply the images for montage constructions (...) » dans WEES, William C., *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, op.cit., p. 12.

l'*appropriation*, dont la signification est « le simulacre », le genre exemplaire le clip musical, et le biais esthétique le post-modernisme⁵⁹⁴. Le propre biais de Wees le porte donc vers le collage du film expérimental, auquel il associe une critique moderniste de la représentation, des stratégies déconstructivistes et un spectateur réflexif, quand le film de compilation demeure référentiel, en supposant une « correspondance directe entre les images et leurs sources profilmiques dans le monde réel⁵⁹⁵ », c'est-à-dire qu'il « cite l'histoire », Wees empruntant ici des termes de Walter Benjamin, quand, à l'autre bout du spectre, l'*appropriation* ne « cite » plus que les media eux-mêmes⁵⁹⁶, ayant évacué la référence de la compilation comme la critique du collage.

Dans la perspective de Wees, le cinéma qui est abordé dans cette recherche correspondrait donc au film de compilation (et de fait le cinéma expérimental n'est pas l'objet de ce travail), néanmoins le schéma de Wees, et s'il n'est pas sans fondement, tend à réduire considérablement les facultés réflexives du film de compilation et de son montage, comme si le biais référentiel ou « réaliste » réprimait ses potentialités critiques⁵⁹⁷ (comme il tend par conséquent, et à l'inverse, à surestimer celles du film expérimental). On a vu au contraire, avec

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 34. Le post-modernisme tel que Wees le comprend n'est donc pas celui de la fin lyotardienne des grands récits mais celui de la « logique culturelle du capitalisme tardif » de Fredric Jameson. *Ibid.*, p. 45.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁹⁶ « If compilation films "quote history", *The Man in the Mirror* quotes the media, which have replaced history and virtually abolished historicity. In the context of Benjamin's remark that "the concept of quotation implies that any given historical object must be ripped out of its context," I would say that for works of appropriation like Michael Jackson's music video, the context is the media. » *Ibid.*, p. 45.

⁵⁹⁷ Wees écrit ainsi : « An image's historical referent (...) may continue to be important in a collage film, but the more significant referent will be the image's original context of production, distribution, and reception: everything the media do to invest their images with an aura of reality. Unlike postmodernist appropriations of found footage, in which the media as the source of images are taken for granted (indeed are more or less explicitly celebrated for their image-producing powers), the collage film subjects its fragments of media-reality to some form of deconstruction, or at the very least to a recontextualizing that prevents an unreflective reception of representations as reality (as presumed by the compilation film), as well as an indifferent or cynical reception encouraged by postmodernist appropriation. » *Ibid.*, p. 47. Les films de Godard ou de Marker (auxquels Wees ne fait pas référence) empiètent assurément sur les deux catégories.

Benjamin et Kracauer notamment, que cette puissance critique est au fondement de la perspective indicielle, et l'on recroise en réalité dans ces films les stratégies critiques que Wees associe au collage, puisque dans les deux cas le montage de « found footage » cherche à rouvrir ces images à de nouvelles significations, et que ces stratégies ont en commun ce que Wees nomme « l'effet found footage » (et qu'avec Baron on désignera donc par l'expression d'« effet archive ») :

« Whether they preserve the footage in its original form or present it in new and different ways, [the found footage films] invite us to recognize it *as* found footage, *as* recycled images, and due to that self-referentiality, they encourage a more analytical reading (which does not necessarily exclude a greater aesthetic appreciation) than the footage originally received⁵⁹⁸. »

Mais là où Wees considère logiquement, et parce que son corpus s'en tient principalement aux films expérimentaux, que cet effet « attire l'attention sur le corps du film lui-même, sur sa propre matière d'image (*to the body of the film itself, to the film's own image-ness*)⁵⁹⁹ », on envisage donc que ce renvoi au « corps de l'image » est précisément et du même coup le biais par lequel le film rappelle la réalité, par la mise en évidence de la dialectique de l'empreinte telle que Didi-Huberman l'a évoquée.

La grande étude esthétique de Christa Blümlinger réunit sous l'appellation large de « cinéma de seconde main » et la méthode du « remploi » ces diverses pratiques, allant du « found footage », et qui désigne en ce cas plus spécifiquement le cinéma expérimental, au

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁹⁹ *Idem.*

« remontage » d'un « essayisme mélancolique⁶⁰⁰ » de Chris Marker et Jean-Luc Godard en particulier. La démarcation relative qu'opère alors Blümlinger se réfère à celle avancée par Peter Wollen dans son essai de 1975, « The Two Avant-Gardes », dans lequel Wollen distingue une avant-garde expérimentale qui recherche l'essence du cinéma « in the nature of the cinematic process, the cone of light or the grain of silver », dont la préoccupation est le cinéma « pur » (« an ever-narrowing preoccupation with pure film, with film “about” film⁶⁰¹ ») et une avant-garde politique (les films de Godard constituent l'exemple privilégié de Wollen), issue de la tradition bazinienne et qui cherche quant à elle cette essence « in the nature of the profilmic event⁶⁰² ». Cette distinction, et avec elle la reprise par Blümlinger du terme d'« essai », sera donc ici poursuivie, la forme essayiste et son corollaire, soit la non-clôture de l'œuvre, constituant l'un des axes d'analyse des œuvres de Marker et Godard, puisque l'on poussera cette non-clôture de l'œuvre jusqu'à son terme, si l'on peut dire, celui, précisément, de désœuvrement.

C'est par ailleurs au moyen de l'approche foucauldienne en particulier que sont abordées dans l'ouvrage les archives (ou « l'archive »), où en ce cas « l'art d'archive porteur d'une réflexion sur l'histoire ne vise pas seulement la référentialité d'une image documentaire ou fictionnelle (comme document), mais tout autant l'itinéraire matériel et discursif de cette image au sein d'une culture de la mémoire (comme monument)⁶⁰³. » En ce sens, les archives ne renvoient pas seulement à un événement, mais « aux conditions de son enregistrement et au

⁶⁰⁰ BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias, op.cit.*, p. 80. L'étude propose une « cartographie » de ces pratiques, jusqu'aux installations vidéo et muséales, pratiques et stratégies parfois désignées aussi par le terme d'« appropriation ».

⁶⁰¹ WOLLEN, Peter, « The Two Avant-Gardes » [1975], *Readings and Writings. Semiotic Counter-strategies*, Londres, Verso, 1982, p. 97.

⁶⁰² *Idem.*

⁶⁰³ BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias, op.cit.*, p. 33-34.

champ de sa manifestation⁶⁰⁴ » (les films d'Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian sont ici exemplaires), Blümlinger proposant finalement de définir le cinéma comme « l'hétérotopie temporelle du XXe siècle⁶⁰⁵ ». La dimension mélancolique de ces montages d'archives est par ailleurs soulignée par Blümlinger, un effet qu'elle relie non seulement à la dialectique de l'empreinte et au « complexe de la momie » de Bazin, mais à la matérialité des images d'archives mêmes, que menacent leur dégradation, voire leur décomposition⁶⁰⁶.

C'est cette dimension mélancolique que l'ouvrage de Jaimie Baron, *The Archive Effect*, permet finalement de reconsidérer ouvertement et par le biais de la perspective phénoménologique adoptée par l'essai, qui aborde la question des archives en suivant la proposition de Vivian Sobchack dans son essai « Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience ». Dans celui-ci, Sobchack suggère que le terme « documentaire » désigne plus qu'un « objet filmique », mais la « relation » du spectateur à cet objet, le documentaire, écrit-elle ainsi, étant « moins une *chose* qu'une *expérience*⁶⁰⁷ », un mode de réception. Dans le même sens et à sa suite, Baron déplace donc le problème des archives au sein des films du côté de la réception :

« I argue that the contemporary situation calls for a reformulation of "the archival document" as an *experience of reception* rather than as an indication of official sanction or storage location. I refer to this experience as "the archive effect". In this repositioning of the archival from the

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 192.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 367.

⁶⁰⁶ Une dimension matérielle particulièrement mise de l'avant dans le cinéma expérimental, Blümlinger faisant ici référence à (*nostalgia*) (1971) de Hollis Frampton et *Decasia : The State of Decay* (2002) de Bill Morrisson. Elle relie par ailleurs cette esthétique à une « esthétique de la décomposition » et de la ruine. Cf. en particulier p. 49-52. Sur cette esthétique de la ruine dans le cinéma expérimental, cf. HABIB, André, *L'attrait de la ruine*, *op.cit.*, en particulier p. 75-82.

⁶⁰⁷ Cité dans BARON, Jaimie, *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*, *op.cit.*, p. 8.

authority of place to the authority of experience, I argue that archival documents exist as "archival" only insofar as the viewer of a given film recognizes certain documents within that film as coming from another, previous – and primary – context of use or intended use. This reformulation of archival footage and other indexical archival documents as a *relationship* produced between particular elements of a film and the film's viewer allows us to account not only for emergent types of archives and the diverse documents held within them but also for the ways in which certain documents from the past – whether "found", in an official archive, a family basement, or online – may be imbued by the viewer with various evidentiary values as they are appropriated and repurposed in new films⁶⁰⁸. »

Cette reformulation a donc le mérite, en tâchant de rendre compte de l'expérience spectatorielle, d'ouvrir le concept d'archive au cinéma tout en recouvrant précisément l'ampleur de sa définition (elle permet ainsi à Baron de considérer aussi bien le cinéma expérimental que les essais de Marker ou encore les faux documentaires montant de fausses archives, ce qui consiste en ce cas, peut-on dire, à produire de fausses traces, comme on parle de fausses pistes, puisque demeure, précisément, cet « effet archive »).

Cette perspective conduit par ailleurs Baron à désigner ces films et ces usages sous l'appellation large d'« appropriation » (qu'elle distingue alors de la caractérisation critique proposée par Wees⁶⁰⁹) et à employer l'expression « archival document » plutôt que celle de « found document » afin de suggérer que ces films d'appropriation, dit-elle, « ont des implications sur notre conception de "l'archive", définie – à la suite de Foucault – comme la

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁰⁹ « I use the term "appropriation film" here not as a pejorative but rather as an overarching category in which many different kinds of appropriation may occur and be experienced by the viewer. Furthermore, in what follows, I use the term "appropriation film" to indicate works created in a variety of media so long as they repurpose materials - thus, "film" here includes films, videos, and digital media works of all kinds. » *Ibid.*, p. 9.

loi première de ce qui peut être dit : tous les documents possibles et disponibles à l'appropriation à un moment donné⁶¹⁰. » En ce sens, précise-t-elle, l'archive est « un point d'accès à ce qui compte comme preuve (*evidence*) d'événements passés⁶¹¹ ». Ainsi, cet « effet archive » recouvre l'expérience par le spectateur d'une « disparité temporelle (*temporal disparity*) », qui perçoit dans le film un autrefois et un maintenant (« a "then" and a "now" generated within a single text⁶¹² »), expérience qui donc consiste en une reconnaissance par le spectateur, celle, précisément, d'être en présence de documents d'archive. Cette disparité temporelle, remarque Baron, doit donc être visible : « it may occur either at the level of the profilmic object (...) or at the level of the filmstrip itself – the type of film stock, the color or lack thereof, its degree of damage or disintegration, etc.⁶¹³ » (la différence pouvant bien évidemment jouer sur ces deux niveaux).

Enfin, la perspective phénoménologique conduit la perception de cette disparité temporelle de l'« archive effect » à la production d'un « archive affect » :

« When we are confronted by these images of time's inscription on human bodies and places, there is not only an epistemological effect but also an emotional one based in the revelation of temporal disparity. In other words, not only do we invest archival documents with the authority of the "real" past, but also with the feeling of loss. Thus, our desire for the "presence" of the past through its archival traces (...) is always accompanied by the recognition of its absence, of all that has been lost⁶¹⁴. »

⁶¹⁰ *Idem.*

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 10.

⁶¹² *Ibid.*, p. 18.

⁶¹³ « Au niveau profilmique » signifie par exemple : « a shot of an old man placed beside his younger image, an image of a street placed next to an image of the same street a century later (...) » *Ibid.*, p. 21.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

L'efficacité de la réorientation par Baron du regard porté sur les archives au cinéma tient donc, on le voit, à expliciter un certain nombre d'effets restés plus ou moins implicites dans les ouvrages précédents⁶¹⁵, et à rappeler en particulier le double régime qu'elles impliquent, évoqué par Baron et qu'on a déjà pu aborder, soit tout à la fois la valeur indicielle et mémorielle et la teneur affective des archives. C'est donc bien de cet effet/affect dont il sera ici question.

On peut désormais récapituler ces effets, que l'on avait donc déjà pu croiser avec *Nuit et Brouillard* : d'une part, dans les films, la visibilité des archives, ou « l'effet archive », consiste à renvoyer au passé dont l'archive est la trace en renvoyant à la matérialité de l'image (ou, en d'autres termes encore, l'altérité de l'image renvoie à celle du passé, ce qui en retour altère le film), d'autre part, cet effet tend à engendrer une réflexivité critique (du film comme de ses spectateurs), enfin, et par conséquent, il provoque un trouble temporel, sur lequel on est revenu par le biais de l'étude de Georges Didi-Huberman sur l'empreinte, un trouble qui peut de surcroît susciter un sentiment mélancolique ou de perte, ou encore ce que Baron nomme l'« archive affect ».

Or, un effet/affect similaire avait déjà été alludé par le biais des *Trois chants sur Lénine* de Vertov et de son commentaire par Michelson, et recroisé dans la *Théorie du film* de Kracauer : c'était alors l'effet photographique. On revient en suivant sur l'essai de Bellour portant sur cet effet photographique dans les films, l'hypothèse alors avancée en retraçant cette contiguïté d'effets prenant en quelque sorte la forme d'une équation : dans les films, l'archive

⁶¹⁵ On ne suit pas néanmoins la proposition de Baron sur le montage d'archives conçu comme une figure de l'ironie, le terme devenant par ailleurs fortement problématique étant donné le contenu de nombreuses archives historiques et de leur usage par les cinéastes. On peut aussi regretter que Baron ne pousse pas plus loin cette enquête par une phénoménologie de la trace et de l'empreinte.

filmique est une quasi-photographie, et la photographie, une quasi-archive. Par cette formule, on avance en premier lieu que les montages d'archives filmiques comme de photographies raniment tous deux la dialectique de l'empreinte, elle-même, Didi-Huberman le rappelait, procédant de la trace. « La trace, en effet, écrit dans le même sens Ricœur, en tant qu'elle est laissée par le passé, vaut pour lui : elle exerce à son égard une fonction de *lieutenance*, de *représentance* (*Vertretung*)⁶¹⁶. » Elle est donc une « médiation », ajoute-t-il, « entre le passé et nous⁶¹⁷ », ce « tenir lieu du passé » renvoyant à sa réalité et à sa persistance dans le présent, soit à « l'efficace du passé, dont notre être affecté est le corrélat⁶¹⁸ ».

Dans un second temps, et c'est en quoi l'archive filmique comme la photographie peuvent susciter un sentiment élégiaque, cette affection « par un passé que nous n'avons pas fait⁶¹⁹ » est un pâtre : le *pathos* (qui renvoie lui-même, peut-on rappeler, à la discordance, au dissemblable), c'est en effet l'affection, c'est ce que l'on éprouve⁶²⁰. Dire de l'archive filmique qu'elle est dans le film une quasi-photographie signifie donc qu'elle présente une similitude avec l'effet photographique, c'est-à-dire un rapport au mouvement, à la réalité et au temps proche de celui de la photographie (sur lequel on revient ensuite par le biais des écrits de Barthes, Sontag et Schaeffer en particulier), et que ce rapport affecte le spectateur de l'archive filmique d'une manière analogue à celui de la photographie.

⁶¹⁶ RICOEUR, Paul, *Temps et récit 3. Le temps raconté, op.cit.*, p. 253-254.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 413.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 399.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 413.

⁶²⁰ Pour un retour sur le terme de *pathos* et son emploi par Aristote, cf. RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire l'oubli, op.cit.*, en particulier p. 32-36, et *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique, op.cit.*, en particulier p. 86-92. Il vaut également de citer Roland Barthes sur le sujet, dans ses cours sur le « neutre » : « *to pathos* = ce qu'on éprouve, par opposition à ce qu'on fait ; et aussi par opposition à *hè pathè* : état passif. → *to pathos* : au neutre : à la fois actif et affecté : retiré du vouloir-agir mais non de la "passion" » dans BARTHES, Roland, *Le neutre. Cours au Collège de France, 1977-1978*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2002, p. 107.

3. L'effet photographique

Dans le premier tome de *L'Entre-images*, Raymond Bellour décèle un manque dans les ouvrages de Gilles Deleuze sur le cinéma, une exclusion de ce qu'il nomme « le photographique » (dont il remarque qu'il « envahit le cinéma au tournant des années 60⁶²¹ »), qu'il envisage alors dans son essai en prenant particulièrement appui sur les thèses de Roland Barthes dans *La chambre claire*. « Il y a, écrit-il ainsi, un état du temps que Gilles Deleuze n'envisage pas dans sa taxinomie active des images : l'interruption de mouvement. C'est-à-dire l'instant souvent unique, fugitif, mais peut-être déterminant, où le cinéma donne l'illusion de lutter contre son principe, si on le définit comme image-mouvement⁶²². »

Le « photographique » désigne donc pour Bellour non seulement l'apparition de photographies à proprement parler, mais encore les modalités de l'arrêt sur image, « ce qu'on peut appeler aussi prise de vue photographique sur le film, pose ou pause d'image exprimant la puissance de captation par l'immobile », s'apparentant à une expérience de « *l'arrêt de mort*⁶²³ » (Bellour fait ici référence au texte éponyme de Blanchot). L'arrêt sur image fait ainsi « resurgir, dans le mouvement du film (...), le photographique, le photogrammatique (...) : le photogrammatique en tant que photographique. (...) le photogramme surgissant à travers la

⁶²¹ BELLOUR, Raymond, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo, op.cit.*, p. 13. Il coïncide, précise Bellour, « avec les transformations qui se sont précisées depuis grâce au traitement de l'image électronique », les usages de la vidéo constituant l'un des axes centraux de l'ouvrage. On aura compris que la perspective par laquelle on envisage ici cette tendance « envahissante » est avant tout historique (un biais également présent dans l'ouvrage de Bellour).

⁶²² *Ibid.*, p. 110.

⁶²³ *Ibid.*, p. 13. Ludovic Cortade distingue en ce sens également une catégorie de l'immobilité au cinéma comme « figement », correspondant à un « paroxysme émotionnel » et à une « image médusée », dans CORTADE, Ludovic, *Le cinéma de l'immobilité. Style, politique, réception, op.cit.*, p. 39-55.

photographie, l'évidence aveuglante du photographique immergé dans le film⁶²⁴ ». Le « photographique », ainsi, induit un « trouble » qui paraît « figer » le film, le « suspendre », dit-il, « créant chez le spectateur un recul qui va de pair avec un accroissement de fascination », où le cinéma reproduit « l'emprise » de la photographie sur son spectateur, mais aussi, suggère Bellour, « dans ce mouvement quelque chose arrive au cinéma⁶²⁵. »

La photographie, remarque-t-il alors, « me soustrait à la fiction du cinéma », en créant « une distance, un autre temps » qui « me permet de penser au cinéma », soit « penser que je suis au cinéma, penser le cinéma, penser tout en étant au cinéma », c'est-à-dire, en fin de compte, « d'investir plus librement ce que je vois⁶²⁶. » La photographie en effet, et peut-être d'autant plus, signale Bellour, lorsque le film est une fiction, possède « une dimension documentaire inéluctable. Elle ne double pas le temps, comme le fait le film ; elle le suspend, le fracture, le gèle et en cela le “documente”⁶²⁷ ». C'est pourquoi l'instant de la photographie dans le film est non seulement indice de réalité, mais encore, pour réemployer le terme ici avancé avec le néoréalisme, son instance. Cet instant, Bellour le nomme quant à lui, en reprenant le concept de Lessing, « instant prégnant », soit en ce cas ce moment où le film est « pénétré par la photographie » : « l'instant de la photographie (...) est toujours par la force des choses un “instant décisif” arraché à la réalité. On ne peut le dire prégnant que par rapport au retournement du temps et à l'inscription de la mort dont il devient l'indice, et qui est le

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 115. À ce sujet, cf. également GUIDO, Laurent, « Introduction. Entre trace mortifère et scansion mémorielle, l'image arrêtée au cinéma », dans GUIDO, Laurent et LUGON, Olivier (dir.), *Fixe / animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle, op.cit.*, p. 255-276.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 147.

trauma, le sujet secret qui double son sujet apparent⁶²⁸ », des instants qui donc, ajoute-t-il encore, « font basculer le film du côté de la photographie et de sa force à inscrire la mort⁶²⁹. »

Bellour examine un grand nombre d'œuvres saisies par ce « photographique » et ses diverses modalités ; on en retient ici, avec Bellour lui-même qui les distingue particulièrement en en faisant des films liminaires de cet effet, seulement deux : *La Jetée* de Chris Marker et *Persona* d'Ingmar Bergman, et pour ne revenir que sur les aspects par lesquels la proximité des effets de la photographie et de l'archive filmique peut être considérée. *La Jetée* est néanmoins l'occasion d'avancer l'une des questions qui nous retiendra plus longuement lorsque sera abordée le versant élégiaque de l'œuvre de Marker, et *Persona* de revenir sur le troisième aspect de la réplique tel qu'on l'a abordé.

La Jetée est donc emblématique, Coates le soulignait déjà, parce que le film inverse le rapport de subordination du cinéma à la photographie : la photographie désormais n'est plus rédimée par le mouvement cinématographique, c'est au contraire le cinéma qui est saisi par l'immobilité photographique. Le film de Marker, écrit ainsi Bellour, « semble à lui seul reparcourir tout l'espace de la brèche ouverte dans le cinéma depuis ses débuts sinon depuis son origine par la présence immobile de la photographie (à la fois en tant que corps et en tant qu'idée)⁶³⁰. » La photographie dans le cinéma est donc à la fois indice de réalité mais également, et c'est là, dit Bellour, « la leçon » de *La Jetée*, indice de mort : « l'image trop fixe, la suspension du temps par trop visible, porte irrémédiablement du côté de la perte et de la

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 119.

⁶²⁹ *Idem.*

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 131.

mort⁶³¹ », et puisque c'est bien, dans *La Jetée*, l'image de la mort du personnage auxquels toutes les images fixes doivent finalement aboutir.

L'argument de ce « roman-photo » – le prétexte de la fiction – est connu : « Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance. La scène, qui le troubla par sa violence, et dont il ne devait comprendre que beaucoup plus tard la signification, eut lieu sur la grande jetée d'Orly quelques années avant le début de la Troisième Guerre Mondiale. » La scène est celle de la mort d'un homme, et de la vision du visage d'une femme qui en est la témoin. Les photographies de villes détruites succèdent à ce premier souvenir, et bientôt l'expérience dont l'homme est le sujet peut débiter : un voyage dans le temps pour venir « au secours du présent », d'abord dans le passé, duquel émergent des images « du temps de paix », des enfants, un jardin, des statues... la femme de la jetée qu'il peut enfin rencontrer et dont le regard amoureux fournit la seule image animée du film ; puis dans l'avenir, qui le ramène au bout de la jetée, c'est-à-dire à l'instant de sa propre mort, quand alors il comprend « qu'on ne s'évade pas du temps ».

Le scénario de science-fiction se double, comme toujours avec Marker, de réminiscences historiques, ici le « camp » dont l'homme est un prisonnier, les chuchotements de ses tortionnaires en langue allemande, d'une mémoire de la guerre donc, qui, se réfléchissant dans l'imagination de guerres à venir, dans le même temps la cadre, et projette finalement l'ombre de la guerre sur toute chose. Cette présence de la guerre, son « inscription dans le monde et ses images » (et pour emprunter son titre au film d'Harun Farocki), est un thème constant des films de Marker, et l'on verra que c'est elle avant tout que chasse le

⁶³¹ *Ibid.*, p. 130.

cinéaste voyageur dans *Sans soleil*, comme elle est à l'origine du temps « détraqué » de *La Jetée*.

Ce n'est donc pas seulement pour une raison quantitative, pour ainsi dire, que le film de Marker incarne « à lui seul » l'effet photographique au cinéma, mais parce qu'il en recueille et capte au sein de la fiction les principaux ressorts, et que cet effet, à son tour, ne peut alors être que la matière de la fiction : soit la photographie, ou l'image fixe, au cinéma, comme le signe d'une affection par le temps, de « la vie suspendue de ce sujet uniquement composé par la souffrance du temps, écrit ainsi Schefer dans son commentaire de *La Jetée* : le temps n'est pas un contenu, pas un cadre – il n'est plus qu'un affect en ceci qu'il est une conscience devenue autonome et indépendante des événements qui en étaient la forme⁶³². » Le passé, dit encore Schefer, ne consiste ainsi dans le film « qu'en séries d'images devenues autonomes ou seulement liées au vivant par un affect, un trauma⁶³³ », et c'est bien ce devenir image du passé qu'incarne la photographie, mais un passé dont elle rappelle toujours la passéité, à l'inverse des images mouvantes quand elles le reconstituent, la mobilité des images simulant alors la présence.

C'est pourquoi dans le même temps, et pour le dire toujours avec Schefer, « le rôle de l'image fixe est aussi de dénaturer la fiction⁶³⁴ », la photographie, ou l'arrêt sur image, rompant le charme, en décollant de l'icône l'indice, ou de l'image mouvante le photogramme fixe qui est son origine : « Alors que dans l'image mobile la dimension temporelle est une

⁶³² SCHEFER, Jean-Louis, « À propos de *La Jetée* », *Images mobiles : récits, visages, flocons, op.cit.*, p. 135.

⁶³³ *Ibid.*, p. 131.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 132. Une fiction néanmoins « sauvée » par la narration en voix-off, peut-on rappeler avec Roger Odin. Cf. ODIN, Roger, « Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de *La Jetée* de Chris Marker) », p. 147-171, dans CHATEAU, Dominique, GARDIES, André, JOST, François (dir.), *Cinéma de la modernité : films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.

fonction de l'icône, écrit ainsi Jean-Marie Schaeffer, dans l'image photographique elle est une fonction de l'indice⁶³⁵. » Or, c'est également ce rappel de l'origine photographique ou « photogrammatique » du cinéma, d'ordinaire « immergée » dans le film, pour reprendre ici le terme de Bellour, qui dans *La Jetée* rapporte l'effet photographique à l'effet archive, et qui fait donc de la photographie une quasi-archive, en faisant état, précisément, de cette origine photographique : « Devant l'image immobile qu'est la photographie, l'écart temporel naît du savoir de l'*archè*, c'est-à-dire du fait que nous savons que l'icône est la rétention visuelle d'un instant spatio-temporel "réel"⁶³⁶ », précise encore Schaeffer – c'est donc comme si le film, ici, se documentait lui-même. On va revenir plus longuement sur l'essai de Schaeffer lorsque seront examinés les écrits portant sur la photographie, et l'on verra alors que ce « savoir de l'*archè* » peut être également mobilisé par les images mouvantes lorsque celles-ci sont reconnues, précisément, en tant qu'archives – cet « effet archive » tel que Baron l'a nommé.

La Jetée néanmoins est un premier relais de l'effet photographique à l'effet archive et permet d'avancer déjà ce qui en eux coïncident : suspension du mouvement et de l'écoulement du film par une image du passé, caractère essentiellement indiciel de cette image qui marque du même coup la persistance de ce passé, tous deux signes d'une affection du temps, par le temps, qui ne donne plus lieu, pour rappeler des termes de Deleuze, à des actions mais, précisément, à des affects, à des sentiments.

⁶³⁵ SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, op.cit., p. 65.

⁶³⁶ *Idem*.

On sait que Bergman constitue l'un des cinéastes privilégiés par Deleuze dans ses développements sur « l'image-affection » dans *L'image-mouvement*, qu'est le gros plan du visage, ou plus exactement du gros plan comme visage ou inversement : « Il n'y a pas de gros plan de visage. Le gros plan, c'est le visage, mais précisément le visage en tant qu'il a défait sa triple fonction [individuelle, socialisante, relationnelle]⁶³⁷ » et qu'il n'est plus que « surface réfléchissante et micro-mouvements intensifs⁶³⁸ », c'est-à-dire affect. C'est pourquoi, et pour le dire encore avec Deleuze, il est inutile de chercher (à résoudre) dans *Persona* une énigme que poserait la ressemblance des visages des deux femmes, ou leur dédoublement, car il n'est pas d'énigme : le gros plan « a seulement poussé le visage jusqu'à ces régions où le principe d'individuation cesse de régner. (...) il suspend l'individuation⁶³⁹. » À ce point, ajoute Deleuze, le visage « ne réfléchit ni ne ressent plus rien, mais éprouve seulement une peur sourde. Il absorbe deux êtres, et les absorbe dans le vide. Et dans le vide il est lui-même le photogramme qui brûle, avec la Peur pour seul affect : le gros plan-visage est à la fois la face et son effacement⁶⁴⁰. » (On reviendra sur ce rapport du gros plan à l'image-affection par le biais des *Histoire(s) du cinéma*, l'œuvre de Godard jouant constamment de cette abstraction spatio-temporelle.)

Que le film de Bergman ne requière pas d'exégèse psychanalytique n'interdit pas néanmoins de souligner qu'y apparaît la part la plus sombre de la psyché, l'inquiétude des cauchemars les plus malaisants ou le versant occulte des rêves : c'est ainsi qu'apparaissent les

⁶³⁷ DELEUZE, Gilles, *L'image-mouvement*, *op.cit.*, p. 141.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁴⁰ *Idem.* En quoi Bergman « atteint à la limite extrême de l'image-affection, il brûle l'icône, il consume et éteint le visage aussi sûrement que Beckett. » *Idem.* Au sujet du visage dans l'œuvre de Bergman, cf. également AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1992, en particulier p. 160.

images assaillantes et fragmentées du prologue quasi-surréaliste, son blanc laiteux, la pellicule qui brûle, ses bouts de premiers films, l'araignée, le stigmaté de la main clouée, le mouton qu'on égorge et son œil rapproché, le gros plan d'un pénis en érection, mais alors ainsi castré, les cadavres sur table d'autopsie, l'enfant caressant l'écran, enfin, sur lequel se relaient les visages démesurés des deux femmes. Et lorsque le générique débute, une même irruption d'images entre chaque carton, tranchantes, agressives, où peut déjà s'entre-apercevoir l'une de celles qui nous occupent ici, les vues de l'immolation du bonze vietnamien. Ce tranchant, coupe ou coupure, blessure infligée par l'intrusion des images ou des objets, ce qui dans le film revient presque au même – c'est lorsqu'un bris de verre délibérément laissé là, pour blesser, que plus tard et à nouveau le film s'enraye, que le photogramme brûle, et que ressurgissent ces premières images – concentrent une part de la violence inouïe déployée par *Persona*, et déterminent largement la face défaite de ses actrices, le mutisme de l'une d'entre elles et l'agression du visage, comme celle du film, dans lequel « le mouvement n'est pas plus garanti que la parole, écrit Bellour, en proie à un saisissement qui peut toujours les condamner à s'arrêter⁶⁴¹. »

Ce saisissement du film (comme du visage), Bellour le souligne, est marqué par deux images qui lui sont étrangères, la photographie célèbre et désormais iconique de l'enfant du ghetto de Varsovie levant les bras devant les soldats nazis, et les images télévisées de l'immolation par le feu du bonze au Vietnam. Celles-ci surgissent dans le film les premières, tandis que l'actrice est recluse dans sa chambre, et sont introduites au préalable par le son du reportage, qui augmente sensiblement avec les bruits de la foule. Elle se rapproche alors et

⁶⁴¹ BELLOUR, Raymond, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo, op.cit.*, p. 124.

commence à regarder l'écran, qui bientôt est au centre du cadre et dont le spectateur à son tour peut ainsi découvrir les images, sur lesquelles on peut voir les gens courir, la caméra du reportage accompagnant leur parcours en panoramique. Lorsque que celle-ci trouve l'objet de leur destination, soit le feu dont on ne distingue encore que les flammes, les images du reportage, presque imperceptiblement tant le montage est soudain, sortent alors du cadre télévisé (du cadre dans le cadre), et prennent entièrement celui du film – c'est donc en plein écran, frontalement, que le spectateur de *Persona* devient avec l'actrice l'observateur de l'immolation. Devant cette violence celle-ci recule vers un coin de la pièce, cherchant une distance entre elle et l'écran, entre elle et ces images, mais continuant à regarder néanmoins ; l'effroi lui fait mettre la main sur la bouche, et les images reviennent encore, et cela à trois reprises, la chute répétée du corps déjà calciné de l'homme, comme chaque fois le contre-champ de ce visage, coupé par la main, retenant un cri, et de son regard épouvanté, sur lequel se resserre de plus en plus le cadre, avant que la séquence ne se conclue sur elle, en plan large désormais, confinée dans le coin de sa chambre, la respiration saccadée.

La seconde image, la photographie de la liquidation du ghetto, est glissée dans un livre, que l'actrice délaisse alors pour l'examiner et qu'elle place contre le pied de la lampe dont elle augmente l'intensité afin de l'observer. Comme avec les images télévisées, la photographie prend à nouveau, et à la suite du premier regard qu'elle lui porte, l'ensemble du cadre, d'abord resserré sur l'enfant, puis sur son visage, puis à nouveau élargi, une autre victime et les soldats étant désormais inclus. Les plans suivants font encore apparaître de nouvelles victimes, les visages des soldats, les mains levées, d'autres visages encore, d'autres mains, d'autres expressions, jusqu'à revenir à l'enfant qui en est le centre, la séquence s'achevant sur son visage disparaissant dans un fondu au noir. François Albera a analysé en détail cette séquence

en soulignant l'effet d'« interruption » et de « suspension » de la fiction par le document, qui, dit-il, vient « déstabiliser, déchirer un univers fictionnel lequel, en retour, lui donne un autre statut que celui d'une archive historique et l'ouvre à une autre compréhension qui demeure toutefois – peut-être même justement en raison de la “célébrité” qui est sienne – de nature historique⁶⁴². »

Albera néanmoins considère que cette séquence diffère de celle de l'immolation du bonze, dont le mouvement fait « vivre la scène au présent aux spectateurs (...) et les laissent, au sens propre, désemparés⁶⁴³ ». Elle produirait ainsi un choc brutal et inassimilable, par Elisabeth comme par les spectateurs, tandis que « le morceau de passé » de la photographie ouvrirait « un espace qui se déploie moins dans le registre du “fait” brut, qui impose sa violence, que dans celui de la méditation, du monologue intérieur⁶⁴⁴ ». Cet espace, ouvert par un montage en forme d'« exploration », de « démontage » et de « reconstruction » de la photographie, ainsi « creusée, dépliée, déployée, exposée », dit encore Albera, est donc un « espace de réflexion » permettant de « l'appréhender au-delà du saisissement⁶⁴⁵. » Pourtant, dans le même temps, et cette oscillation de l'argumentation n'est pas anodine, Albera écrit également que ce montage, ses cadrages et son rythme, lui confèrent « un pouvoir d'effraction,

⁶⁴² ALBERA, François, « *Persona* : le regard du refus », *Revue 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, numéro 67, 2012, p. 24-31, ici p. 28. Albera rappelle que « [l']opposition violente d'un monde fictionnel fermé sur lui-même (...) et d'un dehors historique, politique (...) est une constante » dans l'œuvre de Bergman, une « pression de l'histoire extérieure » ici motif « de retrait du monde ». *Idem*.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁴⁴ *Idem*.

⁶⁴⁵ *Idem*. Le montage de la photographie, écrit-il ainsi, « joue sur trois paramètres : un montage d'*intensités* – fondé sur l'échelle des plans touchant en particulier les visages et les mains –, un montage de *gestes* – mains levées, positions, regards – et un montage de *relations* – relations de pouvoir mais aussi de solidarité ou de détresse partagées. » *Ibid.*, p. 30.

de stupéfaction », encore accentué par la musique dissonante de Lars Johan Werle, qui « nous re-mettent face à cette image sans qu'un sentiment de "déjà-vu" en atténue la violence⁶⁴⁶ ».

Cette oscillation exprime en réalité la manière dont les deux archives, filmique et photographique, sont montées et éprouvées : ainsi rouverte, l'icône photographique est alors un temps soustraite à ce statut⁶⁴⁷, c'est-à-dire en ce cas, à son nivellement culturel, la violence qu'elle porte ainsi redéployée, la scrutation de l'archive tendant à démultiplier cette violence en autant de plans qui la scrutent, précisément, sans néanmoins, et c'est là peut-être un motif supplémentaire de choc, que l'image ne demeure confinée à l'événement dont elle est pourtant la trace.

Dans l'essai qu'elle a consacré à *Persona*, Susan Sontag interprète dans le même sens l'apparition de ces deux images en les rapportant au thème du masque dans le film (on sait que le terme « persona » en latin désigne le masque porté par les acteurs de théâtre, un terme réemployé par Jung dans sa psychologie analytique, auquel, *a minima*, allude le film de Bergman) : « If the maintenance of personality requires the safeguarding of the integrity of masks, and the truth about a person is always the cracking of the mask, then the truth about life as a whole is the shattering of the total façade behind which lies an absolute cruelty⁶⁴⁸. » C'est donc en ce sens, dit-elle, qu'apparaissent les images télévisées du Vietnam et la photographie du ghetto de Varsovie, soit comme des images qui, tout en faisant signe à l'événement, renvoient moins ses spectateurs à sa spécificité historique – « I do not find

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁴⁷ Albera écrit dans le même sens que la « série de cadrages, de changements d'échelle, d'élection de détails, d'associations nouvelles, d'exclusions et d'inclusions et surtout les nouveaux espacements qui en règlent la mouvante scénographie, les blancs des intervalles, défont l'image donnée au départ comme un tout, une monumentalité et la rendent, pour un temps, éclatée. » *Ibid.*, p. 30-31.

⁶⁴⁸ SONTAG, Susan, « Bergman's *Persona* » [1967], *Styles of Radical Will* [1969], New York, Picador, 2013, p. 117.

Bergman's references to Vietnam and the Six Million genuinely topical », écrit en ce sens Sontag –, mais sont avant tout des images de « violence absolue et de cruauté irréparable (« *images of total violence, of unredeemed cruelty* ») : « It's as images of what cannot be imaginatively encompassed or digested that they occur in *Persona* and are pondered by Elizabeth – rather than as occasions for right political and moral thoughts. History or politics enters *Persona* only in the form of pure violence⁶⁴⁹. »

En d'autres termes, les images d'archives, dans *Persona*, ne relèvent plus seulement du régime procédural et sont désormais non seulement perçues comme preuves, mais reçues comme images archétypales de la violence de la réalité historique qu'elles font ainsi résonner⁶⁵⁰. La référence à l'événement, sans disparaître, devient néanmoins plus distendue, car il s'agit moins de produire un savoir historique ou d'établir un fait juridique particulier, que de témoigner plus largement de cette violence. Le surgissement des archives, dans *Persona*, ne permet pas de les appréhender dans le cadre d'un savoir déterminé, et c'est précisément ce surgissement, cette irruption hors cadre, cette sortie du cadre dans le cadre, tel qu'on l'a relevé dans les deux cas, qui leur confère en ce cas, au-delà de la preuve, une valeur d'épreuve – soit, pour le dire avec Didi-Huberman, de « l'état des lieux » de la preuve à « l'état du temps » de l'épreuve⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ *Idem.*

⁶⁵⁰ Sylvie Lindeperg dans son ouvrage sur *Nuit et Brouillard* relève dans le même sens que dans *Persona* « le cliché est un point de relance et d'effondrement, "la figure d'un intraduisible" que l'on cherche à décrypter dans l'économie du film, sans y parvenir. » dans LINDEPERG, Sylvie, « *Nuit et Brouillard* ». *Un film dans l'histoire*, *op.cit.*, p. 64.

⁶⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire*, 2, *op.cit.*, p. 17 et 24.

Ce mode « irruptif » des archives, pour réemployer ici l'un des rares néologismes qu'ait forgé Paul Ricoeur, et sur le thème du mal – « en réalité, déclarait-il, c'est toujours ainsi que le mal progresse : il irrupte en progressant⁶⁵² » (comme si précisément ce sujet requérait que l'on bouscule le langage) –, renforce encore la violence de leur contenu, cette brutalité irruptive de la réalité tranchant le film et pour cette raison même le spectateur. Ce jeu ou cette variation d'échelles en effet, cadrages et recadrages, agrandissements, rapprochements, ne concerne pas seulement les archives, mais s'étend au film, qui dès lors change lui-même d'échelle, où le monde fictionnel n'est plus seul projeté, mais interrompu par la réalité historique. Où, en d'autres termes encore, des instances de réalité suspendent le huis-clos fictionnel et psychique en y faisant effraction, le film apparaissant transformé du fait de cette irruption, et puisque l'archive porte nécessairement au-delà du film et de la fiction.

Persona est donc particulièrement exemplaire de la dernière modalité de la réplique, où les archives constituent précisément les indices et les traces d'une réalité implacable ou « intraitable⁶⁵³ », pour déjà rappeler le terme qu'emploie Roland Barthes à plusieurs reprises dans *La chambre claire*, soit comme ces indices persistants, tenaces et pour ainsi dire opiniâtres, d'une réalité alors oubliée ou masquée. C'est pourquoi encore l'archive filmique et la photographie paraissent bien tenir dans les films un rôle similaire, soit celui d'instances de la réalité, d'une réalité passée qui par elles persiste, puisque ce que partagent, dans les films qui les montent, l'archive filmique et la photographie, c'est *in fine* un même statut documentaire (et les qualités auxquelles alors on le rattache : trace du passé, attestation,

⁶⁵² RICOEUR, Paul, *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 160.

⁶⁵³ BARTHES, Roland, *La chambre claire, op.cit.*, p. 120.

objectivité, etc.) – un statut auquel elles renvoient leurs spectateurs qui le reconnaissent par la différenciation matérielle de l'image, renvoyant elle-même à l'extranéité du passé.

On peut dire en ce sens que les films de montages d'archives filmiques ont un rapport quasi-photographique au mouvement (au demeurant, les photographies et arrêts sur image sont généralement présents dans ces films), en ce que ce mouvement paraît contrarié, gêné par l'archive, qui tend à disloquer sa continuité, son enchaînement, son flux et sa régularité, à le scinder, donc, par le rappel du passé relativement clos de l'archive filmique, mais rendu par elle persistant.

4. La photographie

Les écrits portant sur la photographie sont ici considérés en retraçant le mouvement que l'on cherche à suivre dans les films, soit celui qui de la preuve peut mener au sentiment élégiaque. On a dit déjà comme avec les archives le régime procédural croisait presque aussitôt le régime mémoriel, et les essais de Jean-Marie Schaeffer, de Susan Sontag et de Roland Barthes sur la photographie, sur lesquels on revient donc ici plus particulièrement, reconduisent la réflexion sur cette double appartenance de la photographie, qu'il s'agit donc ici de développer, chacun d'entre eux ayant de surcroît abordé les rapports de la photographie au cinéma.

« En tant que résultante de son dispositif, l'image photographique est une empreinte chimique⁶⁵⁴ », débute ainsi Schaeffer dans son ouvrage sur le dispositif photographique, l'empreinte constituant donc « l'*archè* de l'image photographique en tant que celle-ci se définit comme enregistrement de traces visibles⁶⁵⁵. » La photographie est donc, dans le vocabulaire de Peirce, un « sinsigne indiciaire dicent. Un signe est qualifié de sinsigne quand il est un événement réel⁶⁵⁶ », précise ainsi Schaeffer. Par quoi la définition de la photographie comme « image du temps » est pour Schaeffer des plus adéquates en ce qu'elle lie icône et indice, icône à l'égard de l'espace, indice au regard du temps⁶⁵⁷, et ramasse ainsi la « tension » caractéristique du signe photographique, « entre sa fonction indicielle et sa présence iconique⁶⁵⁸. » L'« impureté » et la « précarité »⁶⁵⁹ de l'image photographique tiennent donc à ce double statut, où la présence iconique se double de la fonction indicielle, qui autorise sa réception en tant que preuve.

Néanmoins, cette fonction ne dépend pas pour Schaeffer de l'image photographique elle-même mais, précisément, de la réception, du « savoir de l'*archè* » qu'elle engage, soit de la connaissance du dispositif photographique par le récepteur : « L'identification assertive est une activité judicatrice de l'interprète et non pas une "qualité" intrinsèque de l'image : "L'indice n'affirme rien ; il dit seulement : Là !" ⁶⁶⁰ », en quoi, conclut ainsi Schaeffer, la « force auto-authentifiante de l'image photographique n'est pas une fonction de l'image mais

⁶⁵⁴ SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, op.cit., p. 16.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 57-58.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁵⁹ « Cet art nous donne une image qui n'est rien qu'une image photographique et qui se montre comme telle, c'est-à-dire qu'elle ne disparaît pas "corps et biens" dans quelque introjection communicationnelle, ni ne s'abolit dans quelque fétichisme de l'icône pure : une image impure et précaire. » *Ibid.*, p. 205.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 84.

une fonction du savoir de l'*archè*⁶⁶¹ ». En d'autres termes encore, il faut que l'image photographique soit identifiée comme empreinte :

« C'est parce que le statut d'empreinte de l'image photographique ne se trouve pas inscrit dans l'image (comme objet l'image photographique *est* une icône et rien d'autre) mais dépend du savoir de l'*archè* que sa réception est réglée : le savoir de l'*archè* fonde, légitime, l'acceptation de la règle communicationnelle⁶⁶². »

Sans ce savoir, la photographie n'est donc qu'une icône, la fonction communicationnelle la plus importante de l'image photographique, c'est-à-dire le témoignage⁶⁶³, nécessitant la « thèse d'existence » qui fait que l'image photographique est « reçue comme étant la trace d'un événement réel ou d'une entité réellement existante (au moment de la prise de l'empreinte)⁶⁶⁴. »

C'est dans ce cadre que Schaeffer distingue alors « l'image-témoignage » et sa réception publique, de « l'image-souvenir » et sa réception privée : « L'image-souvenir est en quelque sorte contenue dans la mémoire du récepteur, alors que l'image-témoignage lui survient de l'extérieur et ne lui est liée que de manière très périphérique⁶⁶⁵ », écrit-il ainsi. Dans l'image-témoignage prédomine donc le socle indiciel, et à cet égard sa réception dépend d'autant plus, précise encore Schaeffer, des « extrapolations⁶⁶⁶ » qui l'entourent ou la recadrent, pour ainsi dire, c'est-à-dire à nouveau de la légende qui, d'une part, atteste de sa

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 114.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 139.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 122. Schaeffer résume ainsi les trois règles constitutives de l'image photographique : « l'identification de l'image comme empreinte, la modalisation spécifique de la figuration iconique qui en découle, ainsi que la thèse d'existence. Violer une de ces trois règles, c'est ne plus tenir compte de la fonction indicelle, c'est donc traiter l'image comme une icône analogique non indicelle. » *Ibid.*, p. 110.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 133.

qualité documentaire et, d'autre part, pour rappeler Benjamin, rassure le « regard inquiet » du récepteur : « L'image-témoignage, souvent insupportable ou scandaleuse, est en quelque sorte pacifiée par l'intégration narrative que réalise le message journalistique qui l'accompagne⁶⁶⁷ », écrit-il en ce sens. C'est donc au contraire la fonction iconique qui l'emporte dans l'image-souvenir :

« la photo-souvenir ouvre l'écart temporel entre la réception de l'image et la prise de l'empreinte, entre le présent iconique indéfiniment répétable et l'impossibilité d'une réactualisation de l'état de fait posé par le champ quasi perceptif. Chaque répétition réceptive enfonce la quasi-perception postulée davantage dans le passé du récepteur : d'où le caractère élégiaque de la photo-souvenir (exacerbé dans les faire-part de décès). Par ailleurs, l'image-souvenir manifeste avec une force particulière l'irréductibilité du temps physique, qui est celui de la prise de l'empreinte, au temps humain dans lequel le récepteur vise à le situer. (...) La construction réceptive est condamnée à rester *quasi* perceptive, à demeurer d'une certaine manière à côté de la trace indicielle : cela est ressenti d'autant plus douloureusement que la pression introjective est forte, comme c'est justement le cas dans la photo-souvenir⁶⁶⁸. »

La démarcation opérée par Schaeffer doit pourtant être relativisée, et l'on a déjà signalé ailleurs dans ce travail la contiguïté des deux régimes. Dit autrement, la réception de l'image-témoignage peut être aussi « douloureuse » que celle de l'image-souvenir, lorsque l'image-témoignage précisément s'inscrit dans la mémoire privée, soit lorsque l'image-souvenir tient de l'image-témoignage. En ce cas, la réception de l'image-témoignage, lorsqu'elle n'est plus

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 103. Le champ quasi-perceptif désigne la parenté de l'image photographique et de la perception visuelle, la relation analogique entre l'image photographique et la perception visuelle. La photo se regarde comme une quasi-perception.

uniquement reçue en tant que telle, en tant que preuve, peut alors s'apparenter de la même manière à la réception de l'image-souvenir et du « stimulus élégiaque⁶⁶⁹ » qu'elle génère. C'est précisément ce mouvement, on l'aura compris, que l'on cherche à retracer dans les films.

C'est à cet égard encore que les rapports de la photographie au cinéma tels que Schaeffer les aborde dans son ouvrage peuvent être reconsidérés. Si l'image immobile est donc « image du temps », l'image mobile, écrit-il, est « image dans le temps » : « L'image photographique ouvre un écart temporel : elle fait surgir le temps comme passé, alors que l'image filmique, toujours de nouveau, ferme l'abîme et ouvre le temps comme présence⁶⁷⁰. » C'est dans le même sens, on va le voir, que Roland Barthes distingue la photographie du cinéma qui pour cette raison lui apparaît, au contraire de la photographie, « nullement mélancolique⁶⁷¹ ». On voit donc en quoi l'interruption du flux cinématographique par la photographie dans les films peut constituer pour le spectateur un tel choc, en réouvrant « l'abîme » et en déchirant la présence, ce que l'on a déjà abordé par le biais de l'essai de Bellour, et comme par conséquent le film peut à son tour être saisi par la mélancolie photographique.

Mais ce que l'on avance encore ici, c'est donc que l'archive filmique peut avoir un effet similaire à la photographie, qu'elle joue dans les films le rôle d'une quasi-photographie, donc, en créant de la même manière une distension dans le film et en réactivant le savoir de

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 134. Schaeffer distingue alors une « stratégie du souvenir » d'une « stratégie de remémoration » : la première est « réflexive », elle est une « auto-affection du récepteur », la seconde « intentionne ce qui est arrivé, là plutôt que « celui qu'on voit, là », elle est plus questionnante et du même coup moins facilement élégiaque. » *Idem.*

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 65-66. Schaeffer écrit ainsi que la « trace "absentéifiante" est la véritable image du temps, elle est le temps en image. » *Ibid.*, p. 190.

⁶⁷¹ BARTHES, Roland, *La chambre claire, op.cit.*, p. 139.

l'*archè* d'ordinaire refoulé au cinéma. L'exemple que prend Schaeffer pour illustrer cette opposition du cinéma à la photographie, celui de la célèbre scène d'un chef de la police sud-vietnamienne abattant un Viêt-Cong, peut à ce titre être reconsidéré. Schaeffer écrit ainsi : « cela a eu lieu, donc c'est bien fini maintenant. Mais il existe aussi un enregistrement cinématographique de la même scène : nous avons beau savoir que, là aussi, il s'agit de l'enregistrement d'un événement passé, chaque fois que nous revoyons le bout de pellicule, c'est le présent qui nous saute à la gorge⁶⁷². » Néanmoins ce bout de pellicule tel que Schaeffer l'évoque se suffit à lui-même – or, il suffit d'imaginer qu'il apparaisse monté au sein d'un film présentant une autre temporalité que la sienne pour que son inscription dans un passé révolu devienne alors sensible, comme c'est le cas dans la photographie, et que l'archive filmique soit alors identifiée et reçue d'une manière analogue à la photographie, soit comme l'empreinte d'un événement réel passé.

C'est précisément la confusion de l'image-témoignage et de l'image-souvenir, et par là de la capacité de la photographie à blesser, à affecter celui qui la regarde, qu'interroge en particulier Susan Sontag dans les deux principaux essais qu'elle a consacré au medium, *Devant la douleur des autres* prolongeant tout en rectifiant certaines des hypothèses avancées dans *La Photographie* trente ans plus tôt. Dans ce premier ouvrage, Sontag rappelle au préalable la valeur probatoire des photographies, qui « témoignent, dit-elle, de l'existence de certaines réalités, dont nous doutions après en avoir entendu parler, et qui semblent irréfutables quand on nous montre un cliché qui les représente⁶⁷³ ». La photographie n'est en effet « pas

⁶⁷² SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'image précaire*, *op.cit.*, p. 64-65.

⁶⁷³ SONTAG, Susan, *La Photographie*, *op.cit.*, p. 14. Elle écrit dans le même sens dans le second essai : « Une photographie n'est pas censée évoquer, mais montrer. C'est pour cela que les photographies, contrairement aux

seulement une image ou une interprétation » mais « également une trace, un calque de réel – telle une empreinte ou tel un masque mortuaire⁶⁷⁴ », ce qui implique alors que ses images, et c'est bien ce qui inquiète Sontag, on y revient, puissent également se substituer à la réalité en lui faisant écran. En ce sens, tromper sur la fonction indicielle d'une photographie, c'est-à-dire se servir du savoir de l'*archè*, pour reprendre les termes de Schaeffer, afin de mentir sur l'existence d'une chose ou d'un fait (ou de la nier), porte atteinte, au-delà de l'image, à la réalité elle-même : « Un faux tableau – œuvre dont l'attribution à un auteur déterminé est erronée – fausse l'histoire de l'art. Une photographie falsifiée – qui a été retouchée, trafiquée, ou qui porte une légende inexacte – fausse la réalité⁶⁷⁵ », écrit-elle ainsi.

Or, c'est bien de ce pouvoir paradoxal de la photographie dont s'alarme Sontag, soit que la photographie confère au réel un supplément de réalité, et que par conséquent la réalité ne soit plus perçue qu'à travers ses images, c'est-à-dire que la réalité ne devienne réelle qu'en passant au filtre de la photographie, pour ainsi dire – que la photographie littéralement n'en tienne lieu, « [c]omme si le réel ne devenait réalité – c'est-à-dire sur-réel – qu'au moment où on le regarde dans sa forme d'objet fabriqué : l'aspect "fixé" de la photographie⁶⁷⁶ ». Un pouvoir qui risque donc de se retourner contre la réalité que la photographie fixe en images, la répétition de ces images de la réalité menaçant de la déréaliser et, dans cette répétition, d'épuiser la sensibilité et la capacité de réponse morale et éthique à cette réalité – les photographies de souffrance étant bien entendu les premières concernées. C'est de ce

images peintes ou dessinées, peuvent compter comme preuve. » dans SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, *op.cit.*, p. 55.

⁶⁷⁴ SONTAG, Susan, *La Photographie*, *op.cit.*, p. 170.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 97.

vacillement dont témoigne Sontag dans le célèbre passage de l'essai portant sur les photographies de l'ouverture des camps nazis :

« Les photographies n'ont un effet de choc que pour autant qu'elles offrent au regard quelque chose de nouveau. Malheureusement, la vision première est sans cesse suivie d'une relance, provenant pour une part de la prolifération de ces mêmes scènes. La première rencontre avec ces éléments recensés par la photographie et qui touchent au comble de l'horreur est une sorte de révélation – révélation caractéristique de la nature des temps modernes : le négatif d'une épiphanie. Ce furent pour moi les photographies des camps de Bergen-Belsen et de Dachau (...). Rien de ce que j'ai pu voir depuis lors – en photographie ou dans la vie réelle – ne me fit jamais une impression plus vive, plus instantanée et plus profonde. (...) J'éprouvais en les regardant l'impression d'une rupture. Une limite était atteinte. Pas simplement celle de l'horreur : je me sentais frappée, blessée de façon irrévocable. Mais ma sensibilité commença à se durcir : en moi quelque chose était mort ; quelque chose encore ne saurait cesser de se plaindre. Subir la souffrance et vivre avec les images fixées de la souffrance sont des réalités différentes, et les photographies ne renforcent pas obligatoirement la conscience morale et l'aptitude à compatir. Elles peuvent même les corrompre⁶⁷⁷. »

C'est ce « durcissement » de la sensibilité due, précisément, à la réduction de la réalité à son image comme à sa reproduction (et avec les images des camps, cette réduction joue par ailleurs sur un second niveau, où d'autres souffrances paraissent alors comme rajustées, recadrées à partir de cette extrémité), que donc Sontag réévalue dans l'essai *Devant la douleur des autres*, où elle se montre désormais moins catégorique sur cette neutralisation des sentiments.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 30-31.

La critique est même alors particulièrement sévère à l'encontre de ce qu'elle relève d'un ton narquois être une « spécialité française » (les noms de Baudrillard, Debord et Glucksmann sont ceux qu'elle cite), qui proclame la défaite de la réalité et le triomphe du spectacle – une attitude qui relève, dit-elle, « d'un provincialisme stupéfiant. C'est universaliser les manières de voir d'une petite communauté de gens cultivés vivant dans la partie du monde la plus prospère, celle où l'information est devenue divertissement⁶⁷⁸ », car il est, rappelle-t-elle, des millions de spectateurs qui « ne disposent pas du luxueux pouvoir de traiter la réalité avec condescendance⁶⁷⁹. »

Il reste que Sontag considère que « [l]orsqu'il se fait récit, le pathos ne s'use pas⁶⁸⁰ », alors que le choc premier qu'une photographie peut engendrer tend par la suite à s'émousser, Sontag estimant qu'un récit semble avoir « plus d'efficacité qu'une image⁶⁸¹ » quand il s'agit de mobiliser concrètement les individus. Et quand bien même le choc ne s'atténuerait pas, les récits, écrit-elle, « peuvent nous amener à comprendre », tandis que « les photographies font autre chose : elles nous hantent⁶⁸². » Sontag néanmoins demeure ambivalente quant aux effets

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 118. « L'annonce périodique de la mort de la réalité – comme de celle de la raison, des intellectuels, de la grande littérature – semble avoir été acceptée sans grande réflexion de la part de ceux qui cherchent à comprendre les défauts, la vacuité ou le triomphalisme stupide de la politique et de la culture contemporaines. » *Idem.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 119. Elle ajoute en ce sens : « On reproche aux images d'être le support d'une souffrance que l'on regarde à distance, comme s'il existait une autre façon de regarder. » *Ibid.*, p. 125.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 98. Judith Butler critique l'alternative binaire qu'énonce ici Sontag dans le commentaire qu'elle a consacré à ses essais sur la photographie et aux photographies d'Abou Ghraïb : « Est-il juste de suggérer que les récits, eux, ne nous hantent pas, tandis que la photographie ne nous permettrait pas de comprendre ? Dans la mesure où elles véhiculent de l'affect, les photographies semblent en appeler à une forme de réponse (*responsiveness*) qui menace le seul modèle de compréhension auquel Sontag se fie. » dans BUTLER, Judith, « La torture et l'éthique de la photographie : penser avec Susan Sontag », *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil* [2009], trad. par Joëlle Marelli, Paris, Zones, 2010, p. 71. Un peu plus loin dans le texte, Butler discute de la temporalité de la photographie en ces termes : « La photographie est une espèce de promesse que l'événement continuera, elle est cette continuation même, ce qui produit une équivoque quant à la temporalité de l'événement : ces actions se sont-elles produites alors ? Continuent-elles à se produire ? La photographie prolonge-t-elle l'événement dans le futur ? » (p. 84), ajoutant que « la circulabilité indéfinie de l'image permet à l'événement de continuer à se produire et, en effet, grâce à ces images, l'événement n'a pas cessé de se produire. »

de cette hantise (« Laissons les images atroces nous hanter⁶⁸³ ! », s'écrie-t-elle un peu plus loin), en écrivant que certaines photographies « emblématiques de la souffrance » (et elle fait ici référence à la photographie de la liquidation du ghetto de Varsovie) agissent comme « des icônes laïques » ou « des *memento mori*, des objets de contemplation permettant d'approfondir le sens de la réalité⁶⁸⁴ ». Alors, conclut-elle de manière tout aussi ambivalente, « la spécificité des accusations dont l'image est porteuse disparaîtra » pour céder « la place à une dénonciation de la cruauté humaine, de la sauvagerie humaine comme telle⁶⁸⁵. » La fonction de preuve de la photographie commence ici de glisser vers la plainte et la teneur élégiaque du médium, que Sontag relève dans les deux essais. Elle écrit dans le premier :

« La photographie est un art élégiaque, un art crépusculaire (*twilight art*)⁶⁸⁶. Les sujets que l'on photographie revêtent pour la plupart, et par la vertu même de cet acte, un aspect pathétique. (...) Toutes les photographies sont ainsi des *memento mori*. Prendre un cliché, c'est participer à la vulnérabilité, à la nature instable et mortelle d'un être ou d'une chose. C'est précisément en découpant cet instant et en le fixant que toutes les photographies témoignent de l'œuvre de dissolution incessante du temps⁶⁸⁷. »

(p. 86) Butler retombe ici sur la difficulté que pose le temps de la photographie, sur lequel on reviendra encore par le biais de l'essai de Roland Barthes et le commentaire qu'en a donné Ann Banfield. Néanmoins on peut remarquer que Butler tend à confondre ici présence de la photographie et présent du fait, comme si donc ces actions « continuaient à se produire » à travers leurs photographies, et cela en tirant les remarques de Barthes sur le « futur antérieur » de l'image photographique du côté du futur plutôt que de l'antérieur, précisément. Il est vrai que Barthes lui-même incline à cette confusion dans ses remarques sur la dimension résurrectionnelle de la photographie. Pourtant, et en toute fin de compte, le « ça-a-été » de la photographie inscrit bien ces actions dans le passé.

⁶⁸³ SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, *op.cit.*, p. 122.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁸⁶ On modifie la traduction qui dans cette édition propose « art de la décadence ».

⁶⁸⁷ SONTAG, Susan, *La Photographie*, *op.cit.*, p. 25-27. Elle écrit dans le second essai : « Dès l'invention de l'appareil photographique, en 1839, la photographie a eu partie liée avec la mort. Parce qu'une image produite grâce à l'appareil photographique est, littéralement, la trace de quelque chose qui a été porté devant l'objectif, les photographies comme memento du passé révolu ou des chers disparus ont toujours été supérieurs à n'importe quelle œuvre picturale. » dans SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, *op.cit.*, p. 32.

Le terme est réemployé par Sontag dans *Devant la douleur des autres*, pour qualifier alors les œuvres de W.G. Sebald, et par là même l'effet de la photographie. Constatant que la « remémoration prend de plus en plus la forme non pas du rappel à la mémoire d'une histoire, mais de la capacité à convoquer une image⁶⁸⁸ », Sebald, rappelle-t-elle, en est ainsi venu « à entrecouper de photographies ses récits de lamentation – qui déplorent la perte des vies, de la nature, des paysages urbains. Sebald n'était pas seulement un adepte de l'élégie : il en était le militant⁶⁸⁹. »

Les allusions de Sebald à l'élégie allemande sont en effet récurrentes, dans ses récits comme dans ses entretiens (*Austerlitz*, déclarait-il ainsi, est une « longue élégie en prose⁶⁹⁰ »), et les fonctions qu'il assignait aux photographies placées dans ses récits recroisent en ce sens l'effet photographique tel que Bellour a pu l'examiner pour le cinéma : d'une part, et c'est ici le régime indiciaire qui prime à nouveau, les photographies « sont là pour accréditer la véracité du récit – nous sommes tous plus enclins à croire les images que les mots⁶⁹¹ », disait-il ainsi, ajoutant, et c'est alors la suspension du cours du récit par la photographie qui prend le pas : « L'autre fonction que je vois est peut-être celle d'arrêter le temps. (...) Les photographies ont aussi ce pouvoir, elles agissent comme des retenues, des barrages qui endiguent le flot », en l'occurrence celui de la fiction, ayant ainsi pour effet « de ralentir la lecture⁶⁹². »

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁹⁰ SEBALD, W.G., « Conversation avec W.G. Sebald. Entretien avec Joseph Como », p. 93-119, SCHWARTZ, Lynne Sharon (dir.), *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald* [2007], trad. de l'anglais par Delphine Chartier et Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009, p. 104.

⁶⁹¹ SEBALD, W.G., « Chasseur de fantômes. Entretien avec Eleanor Wachtel », p. 39-64, SCHWARTZ, Lynne Sharon (dir.), *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald*, *op.cit.*, p. 43.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 44. Sur l'usage des images photographiques dans les récits de Sebald, cf. également ANDERSON, Mark M., « The Edge of Darkness: On W. G. Sebald », *October*, numéro 106, automne 2003, p. 102-121, en particulier p. 109-111.

Muriel Pic en ce sens a pu qualifier les récits de Sebald d'« élégies documentaires », où la « prose élégiaque », écrit-elle, « neutralise l'excès de *pathos* de la douleur dionysiaque en restituant l'*ethos* des documents », c'est-à-dire « se démet de sa subjectivité⁶⁹³ » par le document. Si l'on a dit comme à l'usage du substantif on privilégiait celui de l'adjectif « élégiaque » pour caractériser la teneur des films, l'expression d'« élégie documentaire » recoupe néanmoins cette conception en soulignant l'importance de la trace documentaire dans l'élaboration et l'émergence du sentiment élégiaque au sein des œuvres contemporaines.

Bien que l'on soit déjà revenu, et à plusieurs reprises, sur l'ouvrage de Barthes, il vaut de déplier plus longuement l'essai qui, en la matière, cristallise et oriente largement les différentes hypothèses portées sur le cinéma élégiaque, Barthes ayant peut-être élevé à son plus haut point les relations de la photographie au deuil et à la mémoire, qu'il fait procéder de sa force d'attestation. Avec la photographie, écrit-il ainsi, « je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé⁶⁹⁴. » C'est là ce qui constitue « l'essence même, le noème de la Photographie », que Barthes nomme donc « “Ça-a-été”, ou encore : l'Intraitable⁶⁹⁵. » La notion de preuve, bien que non développée, est donc néanmoins largement sous-tendue dans la terminologie déployée tout au long de l'essai, ainsi lorsque Barthes écrit encore que l'essence de la photographie est de « ratifier ce qu'elle représente⁶⁹⁶ », qu'elle est « l'authentification même⁶⁹⁷ » et qu'elle possède une « force constative », dont il

⁶⁹³ PIC, Muriel, « Élégies documentaires », *Europe : revue littéraire mensuelle*, vol. 91, numéro 1009, mai 2013, p. 102-114, ici p. 105. Muriel Pic souligne à cet égard l'importance du thème élégiaque de l'exil dans l'œuvre de Sebald, en particulier p. 109-111.

⁶⁹⁴ BARTHES, Roland, *La chambre claire, op.cit.*, p. 120.

⁶⁹⁵ *Idem*.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 135.

indique qu'elle porte « sur le temps⁶⁹⁸ », le passé étant « désormais aussi sûr que le présent⁶⁹⁹ ».

Or c'est précisément dans ce rapport au temps et dans la temporalité propre à la photographie que l'argumentation de Barthes hésite ou plus précisément varie, en même temps qu'elle se retourne alors le plus vers son auteur et le « sentiment » ou la « blessure »⁷⁰⁰ que la photographie provoque en lui. D'une part, en effet, Barthes écrit que le seul effet de la photographie est d'attestation (« ça-a-été »), et non de restitution ou de remémoration (« rien de proustien dans une photo⁷⁰¹ »). Mais il ajoute d'autre part, et presque aussitôt, tout en admettant le fond religieux qui préside à cette pensée : « rien à faire : la Photographie a quelque chose à voir avec la résurrection⁷⁰² » – et il évoque alors, comme Bazin avant lui, le Suaire de Turin. Mais à l'analogie bazinienne de la momie succède alors celle du spectre, qui doit donc suggérer « cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort⁷⁰³. » C'est là, Barthes en convient, le résultat « d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant » mais, pourtant, renchérit-il, « en déportant ce réel vers le passé (“ça a été”), elle suggère qu'il est déjà mort⁷⁰⁴. » Ce qu'il nomme en fin de compte « le mystère simple de la concomitance⁷⁰⁵ », qui désigne donc la présence simultanée dans la photographie du réel et du passé.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 136.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 129.

⁷⁰² *Idem.*

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 123-124.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 130.

Sans souscrire au vocable religieux emprunté par Barthes, comme à la « confusion » de la présence du sujet dans l'image et du vivant que ce vocable tend d'ailleurs à encourager, les thèses de Barthes permettent néanmoins de souligner la double profondeur, ou la double puissance, de la photographie, au niveau du réel comme au niveau du temps : soit son pouvoir d'attestation duquel découle sa prégnance mémorielle, qui donc confère au sujet photographié une prégnance spectrale, et d'autant plus « horrible⁷⁰⁶ » – et d'autant plus prégnante –, que cette présence spectrale est en ce cas une « émanation du *réel passé*⁷⁰⁷ », et non une création fictive. C'est de surcroît dans ce rapport intensif, on le sait, que le *punctum* qui dans un premier temps désigne le détail venant déranger l'ordre du *studium*, se déporte vers le temps, auquel en fin de compte il s'identifie : « Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum* (un autre "stigmaté") que le "détail", écrit ainsi Barthes. Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème ("ça-a-été"), sa représentation pure⁷⁰⁸. »

La violence de la photographie est donc celle d'un réel « exorbité » au sein d'un temps « engorgé »⁷⁰⁹, que la notion de *punctum* doit ramasser en évoquant précisément le double rapport au choc qu'il engage, qui provient à la fois du réel et de celui qui regarde la photographie : « C'est lui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer⁷¹⁰. » Est blessante, en d'autres termes encore, l'attestation même d'une réalité, rendue non seulement indéniable dans la photographie mais excessive, précisément parce qu'indéniable, ou

⁷⁰⁶ « Dans la Photographie, la présence de la chose (à un certain moment passé) n'est jamais métaphorique ; et pour ce qui est des êtres animés, sa vie non plus, sauf à photographier des cadavres ; et encore : si la photographie devient alors horrible, c'est parce qu'elle certifie, si l'on peut dire, que le cadavre est vivant, *en tant que cadavre* : c'est l'image vivante d'une chose morte. » *Ibid.*, p. 123.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 148.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 142-143.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

indéniable parce que rendue excessive dans la photo : « La Photographie est violente : non parce qu'elle montre des violences, mais parce qu'à chaque fois *elle emplit de force la vue*, et qu'en elle rien ne peut se refuser, ni se transformer⁷¹¹ ».

Violence de la photographie « dont la secousse ne peut dériver en rêverie⁷¹² », parce qu'elle est image du temps et par là de « l'intraitable » réalité : sa réplique. C'est peut-être bien, en effet, la temporalité de l'après-coup qu'évoque à son tour le *punctum* barthésien, ainsi lorsqu'il écrit : « je frémis, tel le psychotique de Winnicott, *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu* », frémissement d'« horreur » devant le spectacle d'un « futur antérieur dont la mort est l'enjeu » : « *cela sera et cela a été*⁷¹³ ».

Ce trouble temporel explique les oscillations de l'argumentaire de Barthes et la difficulté que celui-ci a à ressaisir le temps de la photographie dans un unique temps grammatical, ce qu'a relevé Ann Banfield dans son commentaire de *La chambre claire*, par lequel elle cherche à son tour à déterminer la forme grammaticale capable de décrire la temporalité photographique. Elle souligne ainsi comme Barthes, s'efforçant de trouver « une forme linguistique capable de recapturer un présent dans le passé », est confronté à « la résistance du langage ordinaire, qui échoue à offrir le temps approprié pour capturer le moment photographique », soit la temporalité du « maintenant-dans-le-passé (*now-in-the-past*)⁷¹⁴ ». Barthes en effet se contredit à nouveau dans l'emploi du temps grammatical lorsqu'il écrit que « la Photo n'est jamais, en essence, un souvenir (dont l'expression grammaticale serait le

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 143.

⁷¹² *Ibid.*, p. 130.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 150

⁷¹⁴ BANFIELD, Ann, « L'imparfait de l'objectif: the Imperfect of the Object Glass », *Camera Obscura*, numéro 24, 1990, p. 65-87, ici p. 75.

parfait, alors que le temps de la Photo, c'est plutôt l'aoriste)⁷¹⁵ », mais que c'est pourtant par le biais du passé composé, « ça-a-été », qu'il rend compte du temps de la photographie. Or, Banfield relève que dans *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes au contraire associe le souvenir et la remémoration à l'imparfait, qu'il désignait alors comme « le temps de la fascination : ça a l'air d'être vivant et pourtant ça ne bouge pas : présence imparfaite, mort imparfaite ; ni oubli ni résurrection : simplement le leurre épuisant de la mémoire⁷¹⁶. »

C'est pourquoi Banfield considère que c'est effectivement par l'imparfait que l'on peut rendre compte de cette « combinaison oxymorique du présent et du passé, de la vie et de l'absence de vie, du mouvement et de la stase⁷¹⁷ » dans la photographie. Néanmoins, cet imparfait n'est pas, précise-t-elle, celui du langage parlé, mais celui de « l'imparfait restreint à la narration écrite » et, plus spécifiquement encore, l'imparfait du style indirect libre qui correspond à la conscience d'une troisième personne dans le roman, qui seul conjoint « la simultanéité indicible du *maintenant* et du passé (*the unspeakable simultaneity of now and the past*)⁷¹⁸ ». Banfield propose donc de désigner le noème de la photographie par l'expression « Ça était maintenant ici (*this was now here*)⁷¹⁹ », qui témoigne, dans les mots de Barthes, de « l'émanation d'un réel passé » dans la photographie, soit de la double présence du passé, c'est-à-dire du présent d'un passé et d'un passé rendu présent.

Or, dans la photographie, cette conscience qui, dans le roman, est celle d'une troisième personne, devient celle « d'une perspective qui n'est pas occupée par un sujet, une sorte

⁷¹⁵ BARTHES, Roland, *La chambre claire*, op.cit., p. 142.

⁷¹⁶ BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 258. La « stase » ou « l'arrêt » de la photographie, relève ainsi Banfield, est celle « d'un mouvement, d'un événement, inachevé, incomplet, *imparfait*. » dans BANFIELD, Ann, « L'imparfait de l'objectif: the Imperfect of the Object Glass », op.cit., p. 75.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁷¹⁸ *Idem.*

⁷¹⁹ *Idem.*

de “conscience caméra”⁷²⁰ », dit-elle, formule qu’elle emprunte à Deleuze, l’imparfait de la photographie étant finalement nommé « l’imparfait de l’objectif⁷²¹ », expression qui donne son titre à l’essai. Ce détour par Banfield est également l’occasion de souligner que cet imparfait de l’objectif est en quelque sorte redoublé dans l’imparfait de la narration de *Sans soleil* et des *Histoire(s) du cinéma*, son emploi récurrent par Godard dans cette dernière œuvre ayant notamment été relevé par Alessia Ricciardi, qu’elle rapporte à une « temporalité mélancolique du regret⁷²² ». À cet égard, et si l’effet archive rejoint effectivement l’effet photographique en en reconduisant la temporalité, il faut dire que ce redoublement de l’imparfait intensifie le sentiment de tristesse que son emploi peut déjà susciter⁷²³.

C’est en effet cette conjonction de l’imparfait et de l’objectif dans la photographie qui est également responsable, pour Banfield, de la blessure qu’elle provoque en son observateur, et qui trouve son origine dans le lien de la photo à la mort souligné par Barthes. La photographie en effet révèle en fin de compte à son spectateur sa propre contingence ou finitude, qu’elle rend indéniable, et comme par un transfert de son objet à celui qui la regarde. Dans le cas de Barthes, c’est par la photographie de sa mère qu’a lieu ce transfert : « Je ne pouvais plus qu’attendre ma mort totale, indialectique. Voilà ce que je lisais dans la

⁷²⁰ *Idem*. Cf. DELEUZE, Gilles, *L’image-mouvement*, *op.cit.*, en particulier p. 108.

⁷²¹ Et qu’elle emprunte alors à Jacques Prévert : « C’est toujours à l’imparfait de l’objectif / Que tu conjugues le verbe photographier ». Cité dans BANFIELD, Ann, « L’imparfait de l’objectif: the Imperfect of the Object Glass », *op.cit.*, p. 74.

⁷²² RICCIARDI, Alessia, *The Ends of Mourning. Psychoanalysis, Literature, Film*, *op.cit.*, p. 184.

⁷²³ Proust écrit à ce sujet : « J’avoue que certain emploi de l’imparfait de l’indicatif – de ce temps cruel qui nous présente la vie comme quelque chose d’éphémère à la fois et de passif, qui au moment même où il retrace nos actions les frappe d’illusion, les anéantit dans le passé sans nous laisser comme le "parfait", la consolation de l’activité – est resté pour moi une source inépuisable de mystérieuses tristesses. » dans PROUST, Marcel, « Sur la lecture » [1905], *Écrits sur l’art* [1890-1922], Paris, Garnier-Flammarion, 1999, p. 198.

Photographie du Jardin d'Hiver⁷²⁴ », écrit-il ainsi, pour conclure plus loin que c'est « parce qu'il y a toujours en elle ce signe impérieux de ma mort future, que chaque photo, fût-elle apparemment la mieux accrochée au monde excité des vivants, vient interpeller chacun de nous, un par un (...)»⁷²⁵ ».

C'est pourquoi, on l'a dit, le cinéma, pour Barthes, et à l'inverse de la photographie qui est « *sans avenir* », n'est ni « pathétique » ni mélancolique, en ce qu'il noie, en quelque sorte, la photographie dans le mouvement, dans un « flux » où le « référent glisse », dit Barthes, et qui ainsi « ne revendique pas en faveur de sa réalité, (...) ne proteste pas de son ancienne existence », à l'inverse de sa retenue photographique, par laquelle au contraire il « s'accroche⁷²⁶ ». Par conséquent, le cinéma, pour Barthes, ne produit pas de spectres, il est même, à l'inverse de ce mode spectral, « comme la vie », c'est-à-dire « normal », car « protensif⁷²⁷ » : au ça-a-été, il oppose « l'être-là⁷²⁸ ». C'est donc précisément l'immobilité de la photographie et du temps qu'ainsi elle retient qui fait sa mélancolie, que Barthes oppose manifestement au travail de deuil freudien, au point de substituer au terme de deuil celui de « chagrin » : lorsque la photo « est douloureuse, écrit-il ainsi, rien, en elle, ne peut transformer le chagrin en deuil. Et si la dialectique est cette pensée qui maîtrise le corruptible et convertit la négation de la mort en puissance de travail, alors, la Photographie est indialectique⁷²⁹ ».

C'est bien là encore ce qui coupe, ce qui meurtrit et poigne dans la photographie, ce qui inquiète le regard, pour le redire avec Benjamin, soit non seulement que ce réel puisse faire

⁷²⁴ BARTHES, Roland, *La chambre claire, op.cit.*, p. 113.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 151-152.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁷²⁷ *Idem.* En quoi encore le cinéma « domestique » la photographie. *Ibid.*, p. 180.

⁷²⁸ BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image » [1964], *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III, op.cit.*, p. 36.

⁷²⁹ BARTHES, Roland, *La chambre claire, op.cit.*, p. 141.

irruption sans être repris dans un récit, inscrit dans une narration, dépourvu donc de la réassurance et de la résolution d'un sens, mais encore qu'il reste à jamais fixé dans un passé révolu et néanmoins rendu présent, persistant.

On considère donc que les archives filmiques engagent une même protestation d'existence et un rapport au temps analogue à celui de la photographie, par quoi, on le verra par le biais des films de Marker et Godard en particulier, les films reconduisent également ce mode spectral qui fait du deuil un deuil interminable. Le glissement du régime de la preuve à celui de la mémoire est donc en réalité autorisée par leur collusion initiale, collusion dont on avance qu'elle est à l'origine de la teneur élégiaque des films, ou que les films jouent de cette collusion, en enserrant la protestation d'existence dans une reprise élégiaque. Cette reprise, dans le cas des archives, est donc aussi permise par le passage du temps et la distance de l'événement, qui autorisent là encore un même glissement, de « la spécificité des accusations » dont elles sont porteuses, pour le redire avec Sontag, pour devenir plus largement un témoignage de (la violence de la) culture, en même temps que ses *memento mori*.

Ce processus est au fond analogue à celui que distinguait Kracauer pour la photographie lorsqu'il soulignait qu'« avec le temps⁷³⁰ » se substituait au régime biographique la fonction documentaire, ce qu'a pu préciser ainsi Philippe Despoix : « En tant qu'image mémorielle la photographie ne peut se tenir que sur le "seuil d'hier" au-delà duquel elle perd son évidence et devient document d'histoire⁷³¹ ». La plainte élégiaque se déploie donc à partir de cette double profondeur du document, la blessure étant provoquée par le fait que l'archive

⁷³⁰ KRACAUER, Siegfried, *Théorie du cinéma. La rédemption de la réalité matérielle*, op.cit., p. 55.

⁷³¹ DESPOIX, Philippe, « Kracauer penseur du médium photographique », dans KRACAUER, Siegfried, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, op.cit., p. 17.

filmique comme la photographie enserrent la protestation d'existence de la chose dans un passé qu'elles rappellent mais dont elles scellent dans le même temps la passéité et l'irréversibilité.

Avant d'en venir aux films élégiaques de Godard et Marker, c'est donc par l'étude du *Goût de la cerise* d'Abbas Kiarostami et des *Saisons* de Pelechian que l'on considère au préalable deux « modalités élégiaques », pour ainsi dire, dans les films, celle, respectivement, de l'interruption de la fiction par l'archive, et celle de l'arrêt photographique. Ces modalités conduisent à distinguer les premières circonstances du désœuvrement que les essais de Marker et Godard en particulier semblent porter à son comble, de même qu'à recroiser certains motifs élégiaques discernés dans la première partie.

Répliques élégiaques

1. *Le Goût de la cerise*, Abbas Kiarostami

Le Goût de la cerise suit le parcours d'un homme au travers d'un gigantesque chantier à la périphérie de Téhéran, durant une journée. Il fait monter des hommes dans sa voiture, les mène en un lieu de ce terrain et leur propose un travail, contre rémunération : qu'ils reviennent à l'aube, se penchent au-dessus du trou dans lequel se trouvera son corps, qu'ils l'appellent par son nom. S'il répond, qu'ils le relèvent, mais qu'ils l'enterrent s'il est mort. À la question du suicide Kiarostami fait alors répondre quatre personnages, quatre figures de la société se dédoublant en figures de l'exil – néanmoins parler de figure dans ces circonstances est aussi problématique que de parler de paysage, car comme cet espace en friche, et qui pour cette raison même n'est déjà plus tout à fait un paysage, ces figures manquent de consistance et leur rôle demeure plus allusif que dans leur explicitation interprétative : le citoyen Badi-î parcourant le lieu et qui dans le suicide s'exclut ainsi des lois et des rites religieux et sociaux, et les hommes qu'il rencontre, le jeune soldat kurde, le séminariste afghan, le taxidermiste turc – l'armée, l'église, les pompes funèbres –, et c'est ce dernier qui accède à sa requête⁷³². Si la mort ou son ombre est partout présente dans le film, c'est néanmoins en repartant de sa fameuse double fin qu'on veut plus particulièrement considérer la teneur élégiaque du *Goût de la cerise*.

⁷³² Sur ces sujets, cf. également ISHAGHPOUR, Youssef, *Kiarostami. Le réel, face et pile* [2001], Belval, Circé, coll. « Circé poche », 2007, en particulier le chapitre 4, « La beauté du monde. *L'exil, la mort, le paysage* », p. 75-85.

À la nuit tombée, Badi-î revient donc à l'endroit de cette tombe qui n'en n'est pas vraiment une et s'assoit, le temps d'une cigarette. Le tonnerre signale qu'un orage est proche, et s'entendent à nouveau, comme à chaque fois dans le film que Badi-î s'est rendu sur ce lieu, les gémissements d'un chien, qui durant ces dernières minutes se font de plus en plus pressants. Il se place finalement dans le trou, et à un premier plan de son visage désormais encadré par la terre succède le ciel qu'il regarde, et que la lune éclaire encore. Les nuages s'amoncellent et la pénombre envahit lentement l'image, avant que les éclairs de l'orage ne permettent encore une fois de voir son visage et ses yeux, toujours ouverts. Mais c'est à nouveau le noir, et la seconde fois que les éclairs illuminent la nuit, les yeux désormais sont clos. C'est enfin le noir complet, les bruits de l'orage diminuent petit à petit jusqu'à que s'y substituent les échos d'une marche militaire. Une autre image paraît alors, sa qualité relativement médiocre accusant le passage à la vidéo et la sortie de la fiction, que confirme presque aussitôt la vision d'un caméraman, d'un preneur de son, de l'interprète de Badi-î, rejoignant Kiarostami, lui-même entouré d'une petite équipe. Au mégaphone il demande aux soldats de s'arrêter : c'est la fin du tournage. La trompette d'Armstrong jouant le *St. James Infirmary* enveloppe ces dernières images montrant les soldats au repos, leurs regards-caméra, l'équipe de tournage encore, puis une voiture au loin qui part.

Michèle Garneau a avancé l'expression d'« image *trespas* » pour désigner la figure du seuil qu'incarne dans *Le Goût de la cerise* cette image noire qui se situe entre la fin de la narration et le « post-scriptum en vidéo » (dans les mots de Kiarostami), sur lequel s'achève en réalité le film : « Parce qu'on peut supposer qu'en elle trépassé le personnage, écrit-elle, cette image est une image du *trépas*. Mais parce qu'elle fait passer le spectateur dans une autre

image, elle est une image *trespas*, au sens étymologique latin de “passage”, une image qui *fait passer*. En faisant passer dans une autre image, l’image est devenue autre⁷³³ ». Le film est ainsi suspendu, au seuil, à plusieurs degrés – suspension de la fiction, de la narration, de l’interprétation : le personnage est-il mort dans cette image ? le post-scriptum est-il alors « *l’image de la résurrection* » ou de « *la résurrection par l’image*⁷³⁴ » ? ou bien encore une « résurrection de l’image⁷³⁵ » elle-même ? l’image noire renvoie-t-elle au contraire au « dehors » blanchotien et à « la mise en question radicale de l’image⁷³⁶ » auquel Deleuze l’a indexé ? ou finalement, et de manière plus prosaïque, ce post-scriptum n’est-il qu’un moyen de circonvenir la censure⁷³⁷ ? Kiarostami quant à lui déclarait qu’il avait tourné cette fin en vidéo « pour ne pas être contraint de poursuivre cette histoire – de décider si l’homme était vivant ou non. (...) Je n’ai pas voulu forcer l’interprétation du spectateur, disait-il, mais tenté de faire comprendre que ce qu’il avait vu jusque-là était une narration⁷³⁸. » Et il ajoutait : « C’est un document que l’on a annexé au film. Je ne veux pas que cette partie soit partie intégrante du film. La vidéo lui donne un aspect documentaire, il n’y a pas de mise en scène⁷³⁹. » C’est par ailleurs grâce à cet épilogue que Kiarostami aurait découvert les

⁷³³ GARNEAU, Michèle, « L’image du trépas », *Intermédialités*, numéro 2, automne 2003, p. 133-153, ici p. 134.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁷³⁶ Cité *Idem*. Cf. DELEUZE, Gilles, *L’image-temps*, *op.cit.*, p. 235.

⁷³⁷ C’est l’opinion d’Alain Bergala : « J’ai toujours soupçonné que cette fin rajoutée, sinon postiche, a été une façon de con-tourner (en ridicule) la censure iranienne (...). Si l’on voit le personnage après la scène de la mise au tombeau, c’est bien la preuve qu’il n’est pas mort. Il n’y a donc pas eu suicide, interdit de scénario dans le code de censure iranien. » dans BERGALA, Alain, *Abbas Kiarostami*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « les petits Cahiers », 2004, p. 45.

⁷³⁸ « À propos du *Goût de la cerise*. Entretien », dans *Abbas Kiarostami. Textes, entretiens, filmographie complète*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 81.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 85.

possibilités de libération (technique, politique et économique) offertes par la caméra numérique, par laquelle, disait-il encore, « [l]a mise en scène avait disparu spontanément⁷⁴⁰ ».

On a vu par le biais du néoréalisme et des films rosselliniens en particulier comme ce dessaisissement de la mise en scène implique une déférence à l'égard du réel, les propos de Kiarostami sur cette « annexe documentaire » et le retranchement de la mise en scène comme de la fiction qu'elle engage s'accordant à ce projet : « Au lieu de faire un film avec une structure solide et impeccable, il faut affaiblir celle-ci⁷⁴¹ », disait-t-il en ce sens lors de son entretien avec Jean-Luc Nancy. À cet égard, l'usage documentaire de la vidéo rejoint celui de la photographie, dont on connaît l'importance dans la pratique du cinéaste, et qu'il indexait de la même manière à un renoncement de la mise en scène, corolaire d'une allégeance à sa valeur documentaire⁷⁴². Il opposait alors la photographie au cinéma, insistant précisément sur le caractère préservé, en même temps que réservé, de l'image photographique : « Il m'arrive de penser qu'une photo, une image, a plus de valeur qu'un film. Le mystère d'une image reste scellé parce qu'elle n'a pas de son, il n'y a rien *alentour*⁷⁴³ ». Cet « alentour » réintroduit par le mouvement comme par le son est également le biais par lequel s'immisce l'imaginaire et la fiction, pour ne pas dire ici le divertissement – « dans les plans où il y a du mouvement (...)

⁷⁴⁰ Cité dans ISHAGHPOUR, Youssef, *Kiarostami. Le réel, face et pile*, op.cit., p. 113.

⁷⁴¹ « Conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy » dans NANCY, Jean-Luc, *L'évidence du film. Abbas Kiarostami*, édition trilingue français-anglais-persan, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001, p. 89.

⁷⁴² « Pour moi, un négatif, une photographie, n'a de valeur, du point de vue de l'art photographique, qu'à la condition de ne pas avoir été transformée, coupée, au moment du tirage. (...) C'est le regard du photographe qui importe, lorsqu'il est dans la nature, non pas quand il a le temps au laboratoire de choisir, d'éliminer ce qui lui déplaît ou de garder ce qui l'intéresse. Les photographies sont donc telles qu'elles étaient au moment de la prise de vue. C'est pourquoi dans le tirage de toutes mes photos la ligne noire qui entoure le cadre est sauvegardée, comme un document, la preuve qu'on n'a pas manipulé l'image. » dans « Dialogue avec Abbas Kiarostami », dans ISHAGHPOUR, Youssef, *Kiarostami. Le réel, face et pile*, op.cit., p. 103.

⁷⁴³ « Conversation entre Abbas Kiarostami et Jean-Luc Nancy » dans NANCY, Jean-Luc, *L'évidence du film. Abbas Kiarostami*, op.cit., p. 85.

la concentration est réduite, l'attention du spectateur ne peut pas restée mobilisée⁷⁴⁴ », disait-il ainsi –, auxquels la fixité de la photographie tend au contraire à faire barrage. Il ajoutait alors qu'il était « de plus en plus persuadé du pouvoir d'appel » de l'image photographique : « Il me semble que ces choses fixes ont la capacité de solliciter nos affects⁷⁴⁵ », l'immobilité de l'image photographique commandant une attention captive, précisément, de cette fixité.

On voit donc en quoi l'annexe vidéo dans *Le Goût de la cerise* rejoint le rôle dévolu à la photographie par Kiarostami, en suspendant de la même manière la fiction déployée par le film et en lui opposant une évidente teneur documentaire, que souligne, on l'a dit, non seulement son contenu mais le grain de l'image, par quoi elle se présente comme archive (ici du tournage) en produisant l'effet archive tel que Baron en a tracé les contours – soit l'expérience et la reconnaissance par le spectateur d'une disparité matérielle et temporelle dans le film provoquant le rappel du processus de l'empreinte et renvoyant à la réalité passée dont elle tient lieu.

L'œuvre de Kiarostami a par ailleurs, on le sait, été souvent rapprochée de celle de Rossellini, non sans raison, et *Le Goût de la cerise* n'est pas sans évoquer certains parallèles avec *Allemagne année zéro*, l'errance du personnage dans un espace aux coordonnées relativement vagues et son aboutissement dans le suicide en premier lieu. Alain Bergala en particulier a relevé certaines des résonances de l'œuvre de Rossellini à celle de Kiarostami, en soulignant qu'elles sont l'effet d'« une communauté de pensée » plus que d'une « influence directe du premier sur le second⁷⁴⁶. » Néanmoins la comparaison de ces motifs incite peut-être

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁴⁵ *Idem.*

⁷⁴⁶ BERGALA, Alain, *Abbas Kiarostami, op.cit.*, p. 66. À ce sujet, cf. également MULVEY, Laura, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image, op.cit.*, en particulier p. 128-130. Par ailleurs, on signale également ici

Bergala lui-même à faire basculer le cadre interprétatif associé à l'œuvre rossellinienne sur l'œuvre de Kiarostami, en reconduisant le vocabulaire du sacré qui lui est attaché : ainsi lorsqu'il écrit dans ce même texte que dans les deux œuvres « ce qui surgit du sol est chargé d'une dimension de sacré et d'un potentiel de secousse pour celui qui en est le témoin⁷⁴⁷ », ou encore lorsqu'il compare la « révélation salvatrice de la beauté du monde⁷⁴⁸ » pour Ingrid Bergman dans *Stromboli* et le taxidermiste afghan dans *Le Goût de la cerise*. L'analogie est reproduite dans un texte ultérieur où Bergala écrit à nouveau que le paysage est, chez Kiarostami, « l'espace privilégié de la manifestation du sacré⁷⁴⁹ », distinguant néanmoins les deux modes de révélation :

« Le sacré, chez Kiarostami, ne fait pas trou dans la continuité du monde ni de la conscience du personnage. C'est sans doute la plus grande différence entre son cinéma et celui de Rossellini. Le sacré s'y présente le plus souvent comme une épiphanie discrètement troublante par son imprévisibilité et la soudaine transformation qu'elle fait subir aux apparences du monde, mais cet événement qui affecte le visible reste toujours assignable à un phénomène naturel, juste un peu trop rapide ou accéléré, et improbable dans son mode de surgissement⁷⁵⁰. »

Néanmoins, et si précisément ce « surgissement » ou cette « secousse » demeurent rattachés à un phénomène naturel, c'est-à-dire au seul monde, il n'est pas lieu de les rabattre sur une manifestation de sacré, et à cet égard les réflexions de Jean-Luc Nancy semblent plus fidèles

que Mulvey souligne la dimension « élégiaque » du final du *Goût de la cerise*, qu'elle considère être une réflexion sur la fin du cinéma. *Ibid.*, p. 143.

⁷⁴⁷ *Idem.*

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁷⁴⁹ BERGALA, Alain, « Du paysage comme inquiétude », p. 103-124, dans RAGEL, Philippe (dir.), *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel*, Liège, Yellow Now / LARA, 2008, p. 122.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 124.

au cinéma de Kiarostami en insistant sur la seule « évidence » du monde qu'il présente et qui est évidence du réel, d'« un monde qui ne renvoie qu'à lui-même et à son réel⁷⁵¹ », écrit ainsi Nancy. À propos du film *Et la vie continue* (1991), Nancy souligne en ce sens comme l'œuvre s'éloigne au contraire de l'interprétation théologique : « Dire "c'est le tremblement de terre", c'est dire le réel nu. C'est dire aussi qu'il n'y a peut-être pas de Dieu qui aime et qui protège ses enfants, ou bien que ce Dieu n'a rien à faire dans le réel. C'est prendre avec la croyance en Dieu la juste distance. L'image de la vie met l'imaginaire à distance⁷⁵². » C'est une même distance qu'impose, on y reviendra, l'annexe documentaire.

Ce que le parallèle entre les deux œuvres révèle peut-être en dernier ressort, parallèle qui est donc induit par la contiguïté de certains motifs (errance ou déambulation des personnages, importance des lieux, dénuement de la mise en scène et attention au quotidien, etc.), c'est que ceux-ci paraissent engager frontalement la question de l'habitabilité du monde, que pose au demeurant et presque fatalement l'énigme du suicide – une question à laquelle bien entendu le titre du film de Kiarostami, et la conversation auquel il allude, donne une première réponse (sans être une solution), celle, précisément, par ce goût, et pour le dire avec Deleuze, « du lien de l'homme et du monde⁷⁵³ » (le goût étant quelque chose de fragile et de succinct, on voit néanmoins comme le lien est ténu, comme il tient à peu). Dans *Le Goût de*

⁷⁵¹ NANCY, Jean-Luc, *L'évidence du film. Abbas Kiarostami, op.cit.*, p. 19. L'évidence, précise-t-il, « n'est pas ce qui tombe sous le sens mais ce qui frappe et dont le coup ouvre une chance pour du sens. C'est une vérité, non pas en tant que correspondance avec un critère donné, mais en tant que saisissement. Ce n'est pas non plus un dévoilement, car l'évidence garde toujours un secret ou une réserve essentielle : la réserve de sa lumière même, et d'où elle provient. » *Ibid.*, p. 43.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 75.

⁷⁵³ « Quelle est alors la subtile issue [à l'intolérable] ? Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable, qui pourtant ne peut être que pensé (...) » dans DELEUZE, Gilles, *L'image-temps, op.cit.*, p. 221. Kiarostami parle lui-même de lien : « Cela n'a aucune importance d'être religieux ou athée (...). Le plus important est que nous avons vécu sur cette terre, à laquelle nous sommes liés. » dans NANCY, Jean-Luc, *L'évidence du film. Abbas Kiarostami, op.cit.*, p. 95.

la cerise néanmoins, et en comparaison d'*Allemagne année zéro*, non seulement l'homme a-t-il remplacé l'enfant, mais le suicide est premier (conditionnel) et ses mobiles, si tant est qu'on veuille y songer, jamais approchés, exclus de la narration, comme au final la mort du personnage, à son tour évincée du film. C'est en quelque sorte un pas de plus qui paraît donc être franchi par le biais du post-scriptum vidéo, et « l'image trespas » qui le précède et la figure du seuil qu'elle incarne peut à cet égard être étendue à l'échelle du film.

Cette figure du seuil en effet court tout au long du récit et au-delà de son irrésolution finale, le chantier dans lequel cheminent les personnages étant l'un de ses premiers motifs – cet espace en entre-deux, ni ville ni tout à fait nature, à la fois lieu de passage et de mort, de destruction et de construction –, paysage pour ainsi dire « dé-paysagé » (et à cet égard, le paysage, dans *Le Goût de la cerise*, n'est pas consolant : la beauté du monde évoquée par l'Afghan n'est effectivement qu'évoquée, en paroles), dans lequel Badi-î rencontre des hommes eux-mêmes dépaysés ; hésitation de cette mort, bien entendu, dans la narration comme dans le noir de l'image, cet entre-temps qui est tout aussi bien un temps mort, et à laquelle semble faire écho plus tôt dans le film le motif de l'ombre. Badi-î s'est alors arrêté dans une zone de travaux, les machines versent de la terre caillouteuse dans une grande cavité. Son regard est attiré hors cadre, le contrechamp dévoilant que l'objet de ce regard est son ombre, projetée sur une paroi, avec celle du sable versé. Bientôt l'ombre de la pelleteuse recouvre la sienne. Il s'éloigne, puis examine en contrebas la chute des pierres et de la terre dans une fosse dont le format évoque celui d'une tombe. Il se relève pour apercevoir à nouveau son ombre imprimée sur la terre répandue, avant qu'il ne s'écarte et s'assoie, au milieu de la poussière, et qu'un des ouvriers ne finisse par le chasser.

L'ombre, déjà, de la mort, donc, et comme son seuil, d'un corps dont il ne resterait que l'ombre qui, précisément, est le seuil du corps, à son contact et comme sa limite, comme si Badi-î ne tenait plus qu'à une ombre, pour ainsi dire, et donc également comme l'on peut dire d'un homme qu'il n'est plus que l'ombre de lui-même – car Badi-î, dans le film, est bien cet homme exténué, son visage opaque de fatigue.

Si cette figure du seuil trouve néanmoins son expression la plus saisissante dans le passage final de l'image, dans le passage d'une image à une image autre, c'est que cette fin, comme le dit Jean-Luc Nancy, « rebondit sur le cinéma, c'est quand même cette image qui vient on ne sait pas d'où, d'un œil qui est dans la tombe ou qui n'est pas dans la tombe⁷⁵⁴. » Nancy relève alors que les conclusions des films de Kiarostami tendent souvent vers la photographie : « les fins des films mènent à (...) quelque chose de l'ordre de l'image fixe⁷⁵⁵ », déclare-t-il en réponse au désir de Kiarostami d'abandonner « l'alentour » du film pour la photographie – la photographie que Nancy a décrite auparavant comme cet « au-delà de tout point de vue depuis un regard dépourvu de subjectivité, depuis un objectif qui viserait la vie depuis le secret de la mort comme secret d'une évidence⁷⁵⁶. »

Or, c'est une même visée qu'accomplit l'annexe vidéo, car elle est en effet ce document qui, s'échappant de la fiction (ou échappant à la fiction), inscrit la mort *réelle*, comme une évidence. On a en effet trop parlé de cette fin en termes de résurrection, et il est donc possible que ce vocable théologique ait fait écran à l'évidence qu'elle projette pourtant : si résurrection il y a, elle n'est que celle de la réalité, et qui par conséquent ne concerne en rien le personnage de fiction. Si Badi-î meurt, il meurt à la fiction ou, peut-on dire, en fiction. Mais en réalité une

⁷⁵⁴ NANCY, Jean-Luc, *L'évidence du film. Abbas Kiarostami, op.cit.*, p. 87.

⁷⁵⁵ *Idem.*

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 53.

fiction ne meurt pas, et si un personnage fictif meurt, et bien que cette mort fictive puisse être bouleversante, elle demeure feinte. La fiction, pour rappeler ici les thèses de Ricoeur avancées dans *La métaphore vive*, a précisément pour principe d'être et de ne pas être, c'est-à-dire finalement d'être-comme : « le “est” métaphorique signifie à la fois “n'est pas” et “est comme”⁷⁵⁷. » En d'autres termes encore, et c'est également ce sur quoi joue Kiarostami avec l'image noire, dans la fiction, Badi-î peut être mort *et* ne pas être mort, être et ne pas être.

Mais si ce personnage n'en est plus un, mais un homme réel parmi d'autres, alors à la mort hypothétique dans la fiction, à sa « mort-comme », se substitue la mort indéniable ou incontestable dans la réalité : en réalité, il va mourir, ces hommes mourront. En ce sens, rompre la fiction comme le fait Kiarostami par l'ajout de ce document qui précisément signale sa nature documentaire par une altération de l'image pour convoquer le réel, rappelle dans le même temps et par cette convocation, pour le redire avec Barthes, « le signe impérieux de la mort future » de ses sujets (comme par conséquent de ses spectateurs), du savoir irréfutable de leur finitude donc, que la fiction sursoit au contraire ou, plus justement, qu'elle nous épargne. C'est là peut-être en effet ce qui dans cette irruption documentaire et dans l'évidence qu'elle porte émeut, ce qui affecte et blesse, soit que cette réplique du réel entraîne avec elle le rappel et l'inscription de la certitude de la mort.

Cette « tristesse du fini » était pour Ricoeur, on l'a dit, l'un des premiers motifs de la plainte élégiaque, dans l'expression de la discordance de l'expérience temporelle, entre l'infinité du temps, le monde qui continue et le sujet qui passe, cette discordance se reportant sur le récit, à son tour brisé, disloqué par l'interruption élégiaque – la rupture du film et de la

⁷⁵⁷ RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, *op.cit.*, p. 11. C'est là le lieu de jonction entre métaphore et fiction : « admirable “cela était et n'était pas”, qui contient *in nuce* tout ce qui peut être dit sur la vérité métaphorique », écrit encore Ricoeur. *Ibid.*, p. 282.

fiction par l'archive documentaire provoquant le sentiment élégiaque, car sortir du temps de la fiction, en être arraché par l'archive, c'est être jeté dans celui du monde et de l'histoire.

Le choix d'ajouter une musique (et cette musique en particulier) sur les images vidéo ne rend pas douteuse la volonté de Kiarostami non seulement d'attirer l'attention sur cette irruption du réel mais encore d'émouvoir (soit que ce réel émeuve), cette amplification contrastant fortement avec la retenue de l'émotion dont fait preuve la fiction et, de manière générale, le cinéma de Kiarostami⁷⁵⁸. Que cette retenue, que l'on pourrait apparenter au tact néoréaliste, cède comme celui-ci devant l'évidence du réel, n'a donc rien d'anodin, puisqu'il s'agit bien de faire de cette preuve un choc devant affecter le spectateur. Cet usage intensif de la musique a donc précisément pour fonction d'intensifier la réalité qu'elle enveloppe, de redonner de l'intensité au monde (« L'image définit alors un monde où le donné doit être redonné : il doit être reçu et recréé pour être ce qu'il est (...). Mais redonner le réel pour le réaliser, c'est proprement le regarder⁷⁵⁹ », dit encore Nancy), cette reprise ou cette répétition intensive, pour reprendre ici le vocable deleuzien, étant donc créatrice, en ce que le choc est précisément dû à cette reprise ou, pour rester avec Deleuze, que la répétition crée elle-même le trop grand.

En ce sens, il est également dans ce sentiment, et par ce document, une résistance, qui est en quelque sorte celle du réel à la fiction, de l'évidence du monde et de sa réalité, qui dit sa persistance, qui dit que le monde demeure⁷⁶⁰, comme si, et par l'ajout de ce document,

⁷⁵⁸ C'est une même retenue, prenant alors la forme d'un renoncement, qui est le thème du film suivant de Kiarostami, *Le vent nous emportera* (1999) : le journaliste de télévision devait alors renoncer à filmer les rituels funéraires et se contenter de photographier le départ des pleureuses, après le deuil.

⁷⁵⁹ NANCY, Jean-Luc, *L'évidence du film. Abbas Kiarostami, op.cit.*, p. 35.

⁷⁶⁰ « Ce que les films ne nous laissent jamais oublier, ce qu'ils reprennent *méthodiquement*, c'est la constance des paysages qui ne sont "au fond" de l'image que pour être mis en vue (...) Bien loin d'être simplement l'accompagnement d'une action, ou encore moins son décor, ces larges présences viennent au regard, sont disposés pour lui dans l'élément du film qui les déroule comme son évidence même. » *Ibid.*, p. 55-57.

Kiarostami, à la question de savoir ce qu'est le cinéma, apportait cette réponse : c'est ce qu'il reste de la réalité derrière ses fictions.

Que cette résistance soit bordée de tristesse, c'est là sa teneur élégiaque.

C'est donc un dernier seuil qu'évoque encore cette « sorte de stase de désorientation⁷⁶¹ », pour reprendre à nouveau des termes de Michèle Garneau, désorientation non seulement de l'interprétation et par conséquent du sens, mais également du film et de la fiction : l'annexe vidéo est alors aussi ce document qui s'échappant de la fiction non seulement suspend le film mais le désoriente et plus profondément le désœuvre dans l'inachèvement. Le désœuvrement, en effet, pour alors poursuivre la réflexion avec Nancy, et puisque le terme a donné lieu à l'un de ses essais, qui a donc pour « principe », dit-il, l'inachèvement⁷⁶², est « [e]n deçà ou au-delà de l'œuvre, cela qui se retire de l'œuvre, cela qui n'a plus à faire ni avec la production, ni avec l'achèvement, mais qui rencontre l'interruption, la fragmentation, le suspens⁷⁶³ ». En ce sens, la faible qualité des images non seulement signale l'archive (est-ce aussi par-là que l'écran paraît troué ? comme s'il était lui-même griffé, raturé ou éraflé dans cette dégradation de l'image), mais par elle également l'abandon de l'ouvrage et de sa finition.

Cette ouverture de l'œuvre à ce qui n'est pas elle, cet « affaiblissement » de sa structure, comme le disait Kiarostami, affaiblissement qui en ce cas mène à sa dissolution, marque donc également un abandon définitif de la mise en scène, aussi effacée soit-elle, et de

⁷⁶¹ GARNEAU, Michèle, « L'image du trépas », *op.cit.*, p. 136.

⁷⁶² Il ajoute : « mais au sens où il faudrait prendre l'inachèvement comme un terme actif, désignant non l'insuffisance ou le manque, mais l'activité du partage, la dynamique, si on peut dire, du passage, ininterrompu par les ruptures singulières. C'est-à-dire, à nouveau, une activité désœuvrée, et désœuvrante. » dans NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée* [1986, 1990 et 1999], nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1999, p. 87.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 79.

la maîtrise du réel qu'elle implique. C'est donc bien, en d'autres termes encore, le réel qui semble être à l'origine du désœuvrement de l'œuvre.

C'est de l'aggravation de ce désœuvrement dans les montages d'archives de Marker et de Godard en particulier dont il sera question par la suite, les réflexions de Nancy étant néanmoins recroisées dans un premier temps par le biais de l'œuvre d'Artavazd Pelechian, et en particulier de son film *Les Saisons*, qui présente le quotidien d'un village arménien au fil des saisons, suivant en particulier le travail de la paysannerie.

2. *Les Saisons*, Artavazd Pelechian

Les films de Pelechian, sans commentaire ou voix-off, sont le résultat d'un travail considérable de montage audiovisuel, au sein desquels les documents d'archive sont montés avec des prises de vues actuelles, des musiques (très présentes), des sons généralement non synchrones, et l'usage fréquent d'un certain nombre de procédés techniques jouant sur le mouvement du film et modifiant les images (répétitions, arrêts sur image, ralentis ou accélérés, inversion de mouvements, sur ou sous-exposition de la pellicule, etc.). Si de cette mise en œuvre des archives dans les films de Pelechian, notamment *Au début* (1967) et *Nous* (1969), émane volontiers un sentiment élégiaque, et l'on pourra y faire référence, c'est donc néanmoins par le biais des *Saisons* en particulier, d'où les archives sont absentes, que l'on veut ici l'examiner – les rapports du mouvement et du temps à leur suspension constituant ici l'axe principal sur lequel peut se déplier une réplique élégiaque.

Les hommes, dans *Les Saisons*, sont en effet constamment en mouvement, à l'exception de l'arrêt sur image final du film, sur lequel on reviendra bien entendu, un

mouvement dont ils peuvent être à fois les victimes – c’est celui de la nature –, et les acteurs – c’est le mouvement du travail. Les moissons, la transhumance, les récoltes, tous les gestes et déplacements qui font le travail de la paysannerie, apparaissent ainsi comme l’occasion d’y imprimer un rythme singulier qui, renouvelé de saisons en saisons, semble faire du quotidien de ces paysans une sorte de jeu : le fauchage devient une chorégraphie, les flancs de montagne se transforment en immense terrain de glissade, les récoltes sont l’occasion d’une course effrénée... Le montage de Pelechian, dont on examinera les conceptions, le cinéaste ayant donné à sa pratique une théorie, est ainsi, dans *Les Saisons*, largement marqué par un travail sur la répétition, qui tend à recomposer rythmiquement les gestes du labour paysan, tout en les inscrivant dans une lutte avec les mouvements terrestres, ce qu’une brève description du film permet de mettre en évidence.

Un homme et un mouton n’en finissent pas d’être submergés dans les rapides les ayant capturés. Une fois, deux fois, trois fois... quinze fois... Le montage répète la chute et le piège des vagues, un peu avant, un peu après, les coupes à peine perceptibles, la position des corps seule marquant les innombrables reprises du montage, avant qu’un ralenti n’affecte la dernière répétition et que ne débutent alors *Les Quatre Saisons* de Vivaldi se superposant au bruit des vagues, et dont les reprises régulières envelopperont les images durant le film. Par ce ralenti, l’homme et la bête sont ainsi toujours maintenus dans les vagues, mais par là même jamais tout à fait engloutis.

Puis des nuages se détachent d’un horizon montagneux, et l’on se rapproche : plus près, le village et ses bâtisses, plus proche, ses habitants, dont le montage a conservé quelques regards-caméra. Des troupeaux envahissent le cadre resserré de l’image, menés par les bergers

à cheval. Les hommes et les animaux s'engagent dans un long tunnel, duquel la caméra portée, prise dans le convoi, laisse entrevoir l'issue. La lumière retrouvée, l'avancée d'un berger à cheval et de son chien est ralentie à l'image. Un plan large présente des hommes filmés de dos, fauchant les prés, leurs mouvements presque parfaitement synchronisés, comme si le labeur était l'occasion d'une chorégraphie. Elle est suivie par la course vertigineuse des hommes tirant les bottes de foin dans la descente d'un flanc de montagne, course elle-même toujours recommencée au montage. Puis ce sont les mains des femmes en gros plans, les gestes automates par lesquels elles préparent la nourriture. Le troupeau envahit à nouveau l'écran, et les bergers à cheval se passent les bêtes une par une, formant une chaîne qui doit traverser un torrent, les mouvements de caméra rapides afin de suivre ces transports répétés. Mais chevaux, hommes et moutons trébuchent, pris dans le courant. À leur suite, ce sont les hommes à terre traînant le foin qui désormais chancellent dans leur course. Sous une pluie battante, un tracteur est embourbé dans la boue ; on ne peut que distinguer la pénibilité des efforts réitérés dans la nuit. Efforts récompensés, la machine reprend sa route.

Hommes et femmes sont réunis pour un mariage, on assiste aux préparatifs puis à la cérémonie elle-même : les musiciens jouent, les villageois dansent, les femmes enlacent la mariée en pleurs. La procession est filmée au ralenti, se focalisant sur les visages des mariés. Une coupe brutale dévoile que l'homme pris dans les vagues est le marié, cette alternance du mariage à l'homme piégé par le courant étant répétée une seconde fois, avant que la cérémonie ne soit par la suite interrompue, à deux reprises encore, par le plan d'un homme tenant un mouton et qui glisse le long d'une pente enneigée. Finalement, ce sont plusieurs hommes qui prennent la descente, filmés depuis la vallée, leur chute au ralenti renouvelée à l'image, prolongée encore dans une autre saison, la côte désormais asséchée. Le plan final retrouve

l'homme et sa bête dans les rapides, encore et toujours submergés, avant qu'un arrêt sur image ne fixe le mouvement pour les saisir, à jamais, tout à la fois en haut de la vague, et prêts de tomber.

Si ce plan répété de l'homme et de la bête pris dans le courant⁷⁶⁴ et son arrêt photographique final constituent, selon les hypothèses avancées ici, les moments les plus strictement élégiaques des *Saisons* (et à cet égard il n'est pas anodin que ce soit cette image de Pelechian que Godard reprenne dans la partie finale des *Histoire(s) du cinéma*), il vaut néanmoins de la réinscrire avec sa teneur élégiaque au regard du reste du film, en premier lieu parce qu'elle l'ouvre et le referme, cette réinscription permettant de surcroît de mettre à l'épreuve ce questionnement : la fabulation peut-elle être élégiaque ? Le concept, en effet, reste marqué dans *L'image-temps* par le vitalisme de son auteur, et sans que cet aspect vital ne disparaisse des *Saisons*, il paraît dans l'œuvre de Pelechian à la fois plus chancelant et plus sombre.

Si l'on considère néanmoins qu'il vaut de retourner dans ce cas au concept deleuzien, c'est, on l'a dit, qu'on décèle dans le film une remise en scène du quotidien laborieux – une subversion par le jeu des gestes du travail, que le film semble organiser rythmiquement, recomposer en cadences et en vitesses que la musique vient elle-même orchestrer ou auxquelles elle s'accorde. Les mouvements des hommes mettent alors en évidence ceux de la terre, de ses propres puissances contre lesquelles ils luttent ou en lesquelles ils sont pris (la

⁷⁶⁴ Pour une analyse détaillée de cette répétition et des suivantes dans *Les Saisons*, cf. FAUCON, Térésa, « Turbulences et répétitions. La matière-temps dans *Les Saisons* d'A. Pelechian », p. 83-95, dans BECERRA, Sergio et FONTANEL, Rémi (dir.), *Matière et Cosmos. Les films d'Artavazd Pelechian*, Bogotá, Gerencia de Artes Audiovisuales, Cinemateca Distrital-Idartes, 2012.

gravité dans les descentes, la force des vagues et la violence du courant), en même temps qu'ils y impriment leur propre rythme, donnant également par ce biais le sentiment d'une endurance obstinée. C'est dans ce rapport des hommes à la terre que se déploie le film, en un va-et-vient permanent de la résistance des corps à leur fragilité, de leur apparition à leur disparition, un entre-deux dont l'image répétée de l'homme piégé dans le torrent est emblématique : les mouvements des hommes sont ainsi caractérisés dans le film par celui plus général d'équilibre, mais un équilibre précaire et donc tout aussi proche du déséquilibre ou du vertige, car le mouvement est périlleux et les hommes, toujours au bord de la chute, ou frôlant la noyade – et à cet égard, *Les Saisons* aussi projettent l'ombre de la mort.

S'il y a donc bien, dans le film de Pelechian, des hommes qui jouent, des hommes qui, pour reprendre les termes deleuziens, se sont mis « en état de “fictionner”, de “légender”, de “fabuler”⁷⁶⁵ » – ici non par des actes de parole comme dans les films de Perrault ou ceux de Rouch, ni même par la transe de ce dernier encore ou de Rocha, n'en possédant pas la violence pulsionnelle, mais donc plutôt dans ce jeu d'équilibriste ou cette posture d'acrobate –, c'est un jeu très particulier qu'ils jouent néanmoins, car ce qu'ils mettent en jeu semble être leur vie même : entre impression de mouvement et effleurement de la mort, la mise en forme du travail, la mise en scène fabulatrice du quotidien s'effectueraient donc ici par une mise en jeu de leur vie. Les mots de Marie-Claire Ropars sur *Moi, un Noir* (1958), auxquels Deleuze songe peut-être lorsqu'il écrit pour sa part que le personnage dans la fabulation « devient d'autant plus réel qu'il a mieux inventé⁷⁶⁶ », sont particulièrement évocateurs de ce que cette dimension de la fabulation peut recouvrir, et qui est comme sa part douloureuse : « On aboutit à ce résultat

⁷⁶⁵ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 289.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 198.

paradoxal, dit-elle ainsi : que des hommes jouent leur vie pour que leur vie n'apparaisse pas comme un jeu⁷⁶⁷. » La posture vacillante des hommes des *Saisons* reconduit une ambivalence analogue, entre résistance et endurance des corps d'une part, et la possibilité de la chute ou de la disparition que ce vacillement contient d'autre part.

Et comme les hommes rejouent, le montage répète, car cette posture paraît bien imprimer son rythme et son mouvement au film ; le montage alors s'y accorde autant qu'il la met en évidence et la radicalise, accentuant la complexité de la pose, entre vulnérabilité et combativité. Il y a en effet dans les reprises continues du film une forme d'assertion affirmative, qui semble dire, preuves à l'appui, que les acteurs sont infatigables, qu'ils rejoueront. Mais dans ces répétitions surviennent également leurs chutes, au point de donner l'impression que c'est le montage plus que la gravité qui les fait trébucher, comme il aggrave en redoublant le piège des vagues dans la première séquence, et le ranime par un impact des temps durant celle de la cérémonie, en montrant d'un côté l'homme en mariage, de l'autre presque englouti – et en ce sens, et par cet impact des temps, le montage ne fait-il pas de cette posture plus qu'une posture ? Pas pour autant un destin, mais peut-être quelque chose comme une histoire. Jusqu'à l'arrêt sur image final, donc, et qui fixe la posture ou, pour évoquer l'expression rimbaldienne, le vertige.

Cette suspension du mouvement par celle du temps donne de cet instant, dans ce temps suspendu donc, entre apparition et disparition, entre fêlure et résistance, l'image d'un entretemps qui, et pour en venir aux conceptions de Pelechian, est en réalité un contretemps : « Mes films ne sont pas des *films de montage* », déclare ainsi le cinéaste, qui ajoute que son

⁷⁶⁷ ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *L'écran de la mémoire*, op.cit., p. 31.

travail ne porte pas sur le collage mais le « décollage, ce n'est pas la "jonction" mais la "disjonction" », précise-t-il ; il s'agit donc d'un « *démontage, ou un montage qui démolit le montage* », et où le temps, insiste-t-il encore, « *est brûlé et détruit. C'est un cinéma contre le temps*⁷⁶⁸. » Ce montage de contre-montage et qui donne lieu à ce cinéma de contretemps est aussi défini par le cinéaste comme « montage à contrepoint » ou « montage à distance », en une réplique aux conceptions de Vertov et d'Eisenstein en particulier :

« L'une des affirmations de base d'Eisenstein nous est connue depuis longtemps : un plan, confronté au cours du montage aux autres plans, est générateur de sens, d'appréciation, de conclusion. Les théories du montage des années 20 portent toute leur attention sur la relation réciproque des scènes juxtaposées, qu'Eisenstein appelait le "point de jonction du montage" et Vertov un "intervalle". (...) C'est lors de mon travail sur le film *Nous* que j'ai acquis la certitude que mon intérêt était attiré ailleurs, que l'essence même et l'accent principal du montage résidait pour moi moins dans l'assemblage des scènes que dans la possibilité de les disjoindre, non dans leur juxtaposition mais dans leur séparation. Il m'apparut clairement que ce qui m'intéressait avant tout ce n'était pas de réunir deux éléments de montage, mais bien plutôt de les séparer en insérant entre eux un troisième, cinquième, voire dixième élément. (...) En présence de deux plans importants, porteurs de sens, je m'efforce, non pas de les rapprocher, ni de les confronter, mais plutôt de créer une distance entre eux⁷⁶⁹. »

À cet égard, Pelechian retrouve « la méthode du ENTRE, "entre deux images", qui conjure tout cinéma de l'Un » et « la méthode du ET, "ceci et puis cela", qui conjure tout cinéma de

⁷⁶⁸ PELECHIAN, Artavazd, « Le temps contre moi, mon cinéma contre le temps », *Positif*, numéro 431, janvier 1997, p. 46-47, ici. p. 46.

⁷⁶⁹ Extraits de PELECHIAN, Artavazd, *Mon Cinéma* [1988], trad. par Barbar Balmer-Stutz, cités par ARBUS, Pierre sur le site qu'il dirigeait, consacré à Pelechian, <http://www.artavazd-pelechian.net>. Le site n'est désormais plus en ligne.

l'Etre = est. Entre deux actions, entre deux affections, entre deux perceptions, entre deux images visuelles, entre deux images sonores, entre le sonore et le visuel : faire voir l'indiscernable, c'est-à-dire la frontière⁷⁷⁰ », écrit ainsi Deleuze – comme, dans la fabulation, le cinéaste ne cherche pas à ressaisir l'identité mais le devenir des personnages réels quand ils se mettent à fabuler, et passent d'un état à un autre. En ce sens également, le « montage à distance » de Pelechian cherche donc à s'éloigner d'une rhétorique (pour ne pas dire à la briser), que l'on a pu dire, à propos d'Eisenstein, insistante et consistante, par une pratique de disjonction et de dispersion du sens qui contrevient à celle du montage dialectique (il faut dire cependant qu'il est possible que ce que Pelechian déconcerte par le montage d'images, il le reconcerte par la musique⁷⁷¹, extrêmement présente, on l'a dit, dans ses films, comme à certains égards les concertos de Vivaldi organisent et harmonisent les mouvements des hommes des *Saisons*).

Luc Vancheri écrit ainsi qu'à l'inverse de films « où le peuple se doit d'agir en conscience d'un but qui distingue ses gestes comme politiques (...), chez Pelechian les hommes n'ont d'autre signature que leur manière de comparaître à partir des mouvements qui les identifient tantôt à leur geste immémoriale, tantôt aux rythmes de la nature⁷⁷². » La nature, précise-t-il alors, est dans les films de Pelechian une « surnature », qui « associe l'homme à des grandeurs non politiques, ou plutôt qui déclasse les formes habituelles de la politique pour restituer l'homme comme simple puissance d'agir⁷⁷³. » Cette analogie des mouvements des

⁷⁷⁰ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 235.

⁷⁷¹ Luc Vancheri signale ainsi, quoique de manière plus incidente, « la forme concertante de sa matière sonore et musicale. » dans VANCHERI, Luc, « L'image de Babel : poétique du peuple en temps de guerre », p. 61-67, dans BECERRA, Sergio et FONTANEL, Rémi (dir.), *Matière et Cosmos. Les films d'Artavazd Pelechian*, *op.cit.*, p. 61.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 65.

⁷⁷³ *Idem.*

hommes à ceux de la nature est en effet particulièrement manifeste dans le motif des vagues qui traverse l'œuvre de Pelechian, et que ses commentateurs ont déjà pu souligner, un motif alors effectivement reproduit par les mouvements des hommes : ainsi, dans *Au début*, où des manifestants s'élancent contre des barrages, « scandés, dit encore Vancheri, par le montage qui les change en vagues se brisant contre des récifs⁷⁷⁴ », comme dans *Nous*, où les mouvements des foules, alors rassemblées dans les processions funéraires sont, comme dans la première séquence des *Saisons*, soumis à d'infimes répétitions et inversions, évoquant ceux d'un léger ressac, ou encore, et plus tard dans le film, les embrassades et les retrouvailles ondulantes elles-mêmes répétées. Pelechian parle lui-même du montage à distance en termes de « flux et reflux », et Niney comme d'une « onde visuelle, d'une vibration qui se propage », en distinguant alors deux dimensions du mouvement dans les montages du cinéaste : « l'involution (redondance, déroulement et repli, duplication ou réplique en symétrie inverse du même plan) et la déflagration (explosion, bombe, séisme, éruption solaire, fusée)⁷⁷⁵. » L'involution, précise-t-il ainsi, donne « le tempo émotionnel, celui de la geste des hommes sans cesse réitérée », tandis que la déflagration « ponctue des ruptures d'équilibre⁷⁷⁶ ».

Ces motifs de déflagration par lesquels Pelechian entrecoupe brusquement les séquences de geste – par exemple dans *Nous*, où les embrassades et les retrouvailles des rapatriements sont interrompues par des images (et des sons) de violence – se retrouvent dans *Les saisons*, où la « rupture d'équilibre » est donc tout à fait littérale, sous la forme des coupes franches des plans de noyade et de chute, qui interrompent en particulier la procession du

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁷⁵ NINEY, François, « Artavazd Pelechian : la réalité démontée », *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « arts et cinéma », 2000, p. 51.

⁷⁷⁶ *Idem.*

mariage, et produisent un effet similaire, soit le choc du déséquilibre interrompant l'élan. Il ne paraît donc pas entièrement approprié de considérer comme l'écrit Vancheri que Pelechian « ne cherche de l'homme que l'endurance épique⁷⁷⁷ », car l'épithète tend ici à occulter le fait que cette endurance demeure fragile et par trop suspendue pour acquérir cette qualité, à moins de considérer, et pour rappeler les termes de Tökei sur l'élégie, qu'« à peine né, l'élan épique (...) se brise déjà » – un arrêt qui, « se reproduisant sans cesse », constituait pour le sinologue, on l'a dit, la « loi intérieure fondamentale⁷⁷⁸ » de l'élégie. Plus que le mouvement épique, cette endurance entrecoupée de violence semble alors plutôt renvoyer au déplacement de l'exil, qu'Emmanuelle André a particulièrement distingué pour le film *Fin* réalisé par le cinéaste en 1992, en avançant au sujet de l'œuvre de Pelechian l'idée de « poétique de l'exil⁷⁷⁹ ». Et cette relecture élégiaque du récit épique par l'exilé était également, on s'en souvient, l'un des grands motifs de la plainte.

Par ailleurs, et si le cinéaste paraît pourtant plus proche de Vertov⁷⁸⁰, il s'en est encore distingué dans un entretien avec François Niney et sur le rapport à la réalité : « Lui, ne voulait rien organiser, déclare-t-il, il prétendait saisir la réalité telle quelle, sur le vif : *Kino-Pravda*, *Cinéma-vérité*. Dans mes films au contraire, c'est, comme tu l'as dit, "la réalité démontée",

⁷⁷⁷ VANCHERI, Luc, « L'image de Babel : poétique du peuple en temps de guerre », *op.cit.*, p. 65.

⁷⁷⁸ TÖKEI, Ferenc, *Naissance de l'élégie chinoise*, *op.cit.*, p. 16.

⁷⁷⁹ ANDRÉ, Emmanuelle, « L'histoire hors d'elle-même : *Fin* d'Artavazd Pelechian », dans « Théâtres de la mémoire. Mouvement des images », BLÜMLINGER, Christa, LAGNY, Michèle, LINDEPERG, Sylvie, NINEY, François, ROLLET, Sylvie (dir.), *Théorème*, numéro 14, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p. 105-111, ici p. 106.

⁷⁸⁰ Serge Daney retrouve ainsi en Pelechian un « chaînon manquant » de l'histoire du cinéma : un « Vertov dans l'ère de Michael Snow », écrit-il, dans DANEY, Serge, « À la recherche d'Arthur Pelechian » [1983], *La Maison cinéma et le monde, La Maison cinéma et le monde, 2. Les années Libé 1 (1981-1985)*, Paris, P.O.L., 2002, p. 410-413.

une version de la réalité absente de la réalité mais qui a sa propre réalité⁷⁸¹ » – une réplique à la réalité.

Le contretemps devient donc une contre-réalité, et c'est à ce titre également que le cinéma de Pelechian est encore un cinéma politique⁷⁸². Si les répétitions, les ralentis et l'arrêt sur image ne permettent plus de suivre une « ligne générale », mais entrent dans un rapport problématique, soit dans un rapport contraire, ou contrarié, précisément, au temps comme au réel, agissant donc à contretemps, en engageant une confusion critique du temps, alors ils sont en effet ces procédés par quoi le temps est *confondu* – accusé. Le contretemps de l'arrêt sur image, en interrompant le mouvement, et le mouvement du corps, constitue bien en ce sens un point critique, c'est-à-dire également un point de crise, où la précarité de l'équilibre et la suspension de la puissance ne permettent pas au corps d'acquérir la consistance cohérente de la figure d'Eisenstein. « Car le désœuvrement, écrit Nancy, est offert là où l'écriture *n'achève pas une figure*, ou une figuration, et par conséquent n'en propose pas, ou n'en impose pas le contenu ou le message exemplaire (ce qui veut dire, aussitôt, légendaire : mythique)⁷⁸³. » La suspension est en ce sens également celle du mythe, son interruption critique, et le désœuvrement sa défaite.

⁷⁸¹ Cité dans NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, *op.cit.*, p. 51. Pelechian fonde aussi le « montage à distance » sur l'idée d'images absentes, en cela encore très proche des remarques deleuziennes sur la visibilité de l'indiscernable : « Personne n'a encore fait de montage avec des images qui n'existent pas. C'est un peu ce que j'essaye de faire dans l'architecture de mes films : rendre visibles au spectateur des images qui n'y sont pas. Une représentation absente peut être encore plus forte. La possibilité d'existence qu'une image non réelle apparaisse, c'est ce qui fait le mystère du montage à distance. » *Idem*.

⁷⁸² Vancheri écrit ainsi : « Ce qui est politique chez Pelechian, ce n'est donc pas la lutte raisonnée des peuples contre les oppressions qu'ils rencontrent, ce ne sont pas les raisons historiques de la lutte des classes qui se reproduisent à mesure que l'économie étend ses formes de domination capitaliste. Ce qui est politique c'est cette manière de relire le 20ème siècle comme la mise en mouvement d'une irrésistible ligne de fuite qui tend à mettre l'humanité hors d'elle-même, comme si c'était la seule manière qui lui soit donner de se reformer malgré tout (...) » dans VANCHERI, Luc, « L'image de Babel : poétique du peuple en temps de guerre », *op.cit.*, p. 66.

⁷⁸³ NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, *op.cit.*, p. 194.

Cet équilibre déséquilibré s'éloigne alors également des acrobaties héroïques de l'homme à la caméra du film de Vertov, plus proche en cela, on l'a dit, du vertige que de l'habileté conquérante du premier. C'est pourquoi cette puissance chancelante est en même temps le signe d'une impuissance, qui est la part négative de la fabulation, sa tristesse ou sa souffrance, car si la fabulation constitue la contre-effectuation d'une oppression, elle en est aussi le signe, et l'oppression sa condition : elle est en réalité tout ce que peuvent faire les opprimés, comme les hommes des *Saisons* qui ne peuvent que jouer ce jeu d'acrobate qui porte en lui la mort (tout comme il y a quelque chose de triste à faire des hommes des vagues).

C'est pourquoi encore cette image de l'homme impuissant face aux vagues, sa répétition, son ralenti puis son arrêt final, témoignent également de ce qui a été perdu en puissance et dans ce jeu, témoignent que la perte est effectivement perte de mouvement. La retenue photographique dans l'arrêt sur image retient le corps et apporte la preuve de sa présence, mais elle le fait en suspendant le jeu et le mouvement, et dans cette immobilité fixe et le constat de cette posture chancelante, et sa mémoire. C'est peut-être là, néanmoins, que la critique fait à nouveau retour, dans l'exposition de cette impuissance, de ce que ce jeu contient d'insuffisance et sa condition de douleurs, qui est donc aussi son accusation, et finalement l'objet de la plainte – cette réplique à la réalité dont la critique est la seule arme et le rapport au temps le contretemps, luttant contre un courant qui est le temps lui-même.

3. *Sans soleil*, Chris Marker

Sans soleil, constitué par un montage d'images prises principalement par le personnage de caméraman voyageur Sandor Krasna, dont les lettres sont lues par Florence Delay en voix-off⁷⁸⁴, se déroule essentiellement entre l'Islande, le Japon, la Guinée-Bissau et le Cap Vert, le film prenant ainsi l'aspect d'une sorte de carnet de voyage. Aux prises de vue de Krasna s'ajoutent des images d'archives, de télévision, de jeu vidéo, dessinées, ou encore synthétisées, alors reprises et transformées au synthétiseur EMS Spectre par le personnage d'Hayao Yamaneko. *Sans soleil* est également la fiction que ne réalisera jamais Krasna, le récit d'un homme venu du futur, d'un temps où la mémoire serait devenue totale et aurait « perdu l'oubli ». Celui-ci chercherait à comprendre la fragilité de la mémoire des hommes du passé, aiguillé dans sa quête par le cycle de mélodies de Moussorgski, dans lequel « pour la première fois il a perçu la présence de cette chose qu'il ne comprenait pas, qui avait à voir avec le malheur et la mémoire ». Chris Marker lui-même donne finalement à son film ce synopsis : « Un cinéaste s'empare de cette situation et en fait un film, mais plutôt que d'incarner ces personnages et de montrer leurs rapports, réels ou supposés, il préfère livrer les pièces du dossier à la façon d'une composition musicale », et conclut par ces mots : « Ainsi de ces mémoires juxtaposées naît une mémoire fictive, et de même qu'on pouvait lire autrefois à la porte des loges “la concierge est dans l'escalier”, on voudrait ici faire précéder le film d'une pancarte : “la fiction est à l'extérieur”⁷⁸⁵. »

⁷⁸⁴ Dans ce texte, les lettres sont citées entre simples guillemets.

⁷⁸⁵ Cité dans BURDEAU, Emmanuel, NINEY, François, MÉRANGER, Thierry, *Sans soleil*. Chris Marker, Paris, CNC, 2003, p. 3.

On substituera à cette idée de « mémoire fictive » celle de mémoire hantée, et ceci parce que l'adjectif, en ce cas, risque précisément de faire oublier que la seule fiction, dans *Sans soleil*, n'est effectivement qu'« à l'extérieur », puisqu'elle n'est que celle de l'auteur, qui se disperse alors dans ces dédoublements fictifs – mais ce dédoublement vise bien en réalité sa dissipation, pour n'être finalement que celui qui « livre les pièces du dossier ».

On reviendra plus longuement, lorsque seront abordées les *Histoire(s) du cinéma*, sur l'expression d'« auteur comme receveur (*author as receiver*) » employée par Kaja Silverman pour caractériser la fonction chez Godard. Néanmoins on peut d'ores et déjà avancer que le « désinvestissement auctorial (*authorial divestiture*)⁷⁸⁶ » qu'elle engage se retrouve chez Marker, et puisque dans les deux cas le statut du cinéaste se réduit à celui de monteur, seul rôle revendiqué par Marker au générique de *Sans soleil*. C'est là, on y reviendra, une dimension importante des films essayistes et du montage d'archives, impliquant un retrait du cinéaste au profit du réel, où le désir, ou la volonté, de ne pas discriminer au sein de ce réel, conduit l'auteur à s'effacer pour que le film n'apparaisse finalement que comme sa plaque réfléchissante.

C'est donc toujours à partir d'un état des lieux et qui devient encore état du temps que s'instruit le dossier de *Sans soleil*, cette corrélation de l'espace et du temps étant dévoilée dès l'exergue du film et par la citation de Racine dans la seconde préface à *Bajazet* : « L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps. » (La version anglaise du film y substitue une citation du poème *Ash Wednesday* de T.S. Eliot : « Because I know that time is always time / And place is always and only place ») – et comme

⁷⁸⁶ SILVERMAN, Kaja, « The Author as Receiver », *October*, vol. 96, printemps 2001, p. 17-34, ici p. 21. David Montero relie la fonction auctoriale chez Marker au dialogisme de Bakhtine. Cf. MONTERO, David, *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, *op.cit.*, en particulier p. 83-87.

Racine demandait à ses lecteurs de lui pardonner l'actualité de son sujet parce qu'y suppléait la distance géographique⁷⁸⁷, il est possible qu'une requête analogue soit faite par Marker à ses spectateurs, car cette proximité des temps relève bien plutôt dans *Sans soleil* d'une confusion dont la hantise est finalement le terme.

Si, en effet, le caméraman de *Sans soleil* n'est pas l'un de ces grands voyageurs, « à ce point cons qu'ils voyagent pour le plaisir », pour paraphraser Beckett, alors cité par Deleuze dans sa lettre à Serge Daney, c'est bien parce qu'en dernière instance, la raison du voyage est celle, écrit Deleuze, « de *vérifier*, d'aller vérifier quelque chose, quelque chose d'inexprimable qui vient de l'âme, d'un rêve ou d'un cauchemar⁷⁸⁸. » Or, dans le cas de Krasna, la vérification du voyageur prend également l'allure d'une chasse : « Après quelques tours du monde, seule la banalité m'intéresse encore, dit-il dans l'une de ses premières lettres. Je l'ai traquée pendant ce voyage avec l'acharnement d'un chasseur de primes. » Si néanmoins l'on tente d'exprimer ce que ce voyageur cherche dans ses voyages à vérifier, ce que dans la banalité ce chasseur traque, il faut encore le citer : « De petits fragments de guerre enchâssés dans la vie courante. »

⁷⁸⁷ « Quelques lecteurs pourront s'étonner qu'on ait osé mettre sur la scène une histoire si récente, mais je n'ai rien vu dans les règles du poème dramatique qui dût me détourner de mon entreprise. A la vérité, je ne conseillerais pas à un auteur de prendre pour sujet d'une tragédie une action aussi moderne que celle-ci, si elle s'était passée dans le pays où il veut faire représenter sa tragédie, ni de mettre des héros sur le théâtre qui auraient été connus de la plupart des spectateurs. Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous : *major e longinquo reverentia*. L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps, car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues. » dans RACINE, Jean, « Préface [1676-1697] », *Bajazet* [1672], Paris, Le Livre de Poche, 2012, p. 10.

⁷⁸⁸ DELEUZE, Gilles, « Lettre à Serge Daney : optimisme, pessimisme et voyage », *Pourparlers*, *op.cit.*, p. 110.

C'est le prologue du film, qui s'ouvre sur un écran noir. « La première image dont il m'a parlée, c'est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965. » Les trois enfants apparaissent, tout à la fois amusés et quelque peu troublés par la caméra qui suit leur trajet. Écran noir : « Il me disait que c'était pour lui l'image du bonheur, et aussi qu'il avait essayé plusieurs fois de l'associer à d'autres images – mais ça n'avait jamais marché. » Un porte-avions américain apparaît, encore suivi d'une image noire : « Il m'écrivait : "Il faudra que je la mette un jour toute seule au début d'un film, avec une longue amorce noire. Si on n'a pas vu le bonheur dans l'image, on en verra le noir." » Le titre s'affiche, puis il est suivi d'images provenant du Japon, sur un ferry, la mer, un haut-parleur, les passagers somnolents : « Il m'écrivait : "Je reviens d'Hokkaido, l'île du nord. Les Japonais riches et pressés prennent l'avion, les autres prennent le ferry. L'attente, l'immobilité, le sommeil morcelé, tout ça curieusement me renvoie à une guerre passée ou future : trains de nuit, fins d'alerte, abris atomiques... De petits fragments de guerre enchâssés dans la vie courante." » L'image du bonheur n'est ainsi pas seule encadrée par les noirs, puisque s'y intercale celle d'un avion de chasse, dont les tons gris-bleus sont également ceux des plans du ferry, plans qui s'ouvrent sur un haut-parleur évoquant déjà les alertes auxquelles songe Krasna, et finalement ses passagers, dont les postures évoquent au caméraman celles des populations civiles en temps de guerre.

« La photo, c'est la chasse. C'est l'instinct de chasse sans l'envie de tuer », déclarait déjà l'un des commentateurs de cet autre film de Marker entièrement composé de photographies, *Si j'avais quatre dromadaires* (1966). À ce titre, le caméraman de *Sans soleil* apparaît en quelque sorte comme le légataire de ce « savoir cynégétique » dont Carlo Ginzburg a fait l'une des clés de voûte du paradigme indiciaire :

« Ce savoir se caractérise par la capacité à remonter, à partir de données expérimentales apparemment négligeables, jusqu’à une réalité complexe qui n’est pas directement expérimentale. On peut ajouter que ces données sont toujours présentées par l’observateur de façon à donner lieu à une séquence narrative dont la formulation la plus simple pourrait être : “Quelqu’un est passé par là.”⁷⁸⁹ »

De là l’hypothèse fameuse alors formulée par Ginzburg, soit que l’invention de l’écriture ait trouvé son origine dans ce savoir⁷⁹⁰. Ici le montage audiovisuel par le biais de la lecture des lettres en voix-off relit en effet (renouant en cela encore avec la fonction benjaminienne de la légende par laquelle on « découvre la faute et désigne le coupable ») les signes, les traces ou les indices laissés dans l’espace par la proie, alors interprétés, déchiffrés puis organisés, et ceci afin de la débusquer. « La guerre, c’est l’embuscade, écrivait Levinas. C’est se saisir de la substance de l’autre, de ce qu’il a de fort et d’absolu à partir de ce qu’il a de faible⁷⁹¹. » Il faut dire à cet égard que la proie de Marker, parce que cette proie est la guerre, constitue tout autant une menace, puisque c’est elle en réalité qui transforme les hommes en proies, et à ce titre c’est bien un cauchemar que le voyageur vérifie et dont le chasseur scrute les traces, cette chose qui est donc non seulement « passée par là » mais peut-être rôde encore, un cauchemar – une hantise – que l’on pourrait ramasser en une expression : la guerre *dans* la vie. Une expression, néanmoins, qu’il faudra presque aussitôt amender, et pour y ajouter un troisième terme : la guerre dans les images de la vie.

⁷⁸⁹ GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *op.cit.*, p. 10.

⁷⁹⁰ « Le chasseur aurait été le premier à “raconter une histoire” parce qu’il seul était en mesure de lire une série d’événements cohérente dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par les proies. » *Idem*.

⁷⁹¹ LEVINAS, Emmanuel, *Liberté et commandement* [1953 et 1962], Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 2008, p. 45.

On a dit lors du bref retour sur *La jetée* comme la guerre était la cause première du temps disloqué dont la fixité photographique marquait l'affection, et déjà signalé que sa présence dans l'œuvre de Marker est quasiment permanente (il faudrait peut-être dire chronique), que l'une de ses manifestations historiques n'apparaisse dans les images de ses films ou que le commentaire de scènes a priori anodines ne l'évoque soudainement – et à ce titre, « la guerre » constitue bien ici le nom générique qui subsume à la fois ses incarnations passées et les formes qu'elle pourrait emprunter dans l'avenir, comme sa présence dissimulée et que le commentaire alors dévoile. Si donc cette hantise se constitue sans aucun doute sur une mémoire des guerres passées (comme sur l'imagination de guerres futures), elle indique néanmoins quelque chose en plus, quelque chose qui est toujours déjà là ou bien qui fait sans cesse retour, une obscurité (un noir) ou une profondeur, ou ce que l'on entrevoit, comme un clignotement ou une interférence, ou peut-être comme l'envers de la réalité, son image virtuelle.

Chaque homme alors et même filmé dans le quotidien des temps de paix apparaît déjà comme le guerrier ou la victime, ce que souligne l'abondance des occurrences du vocabulaire guerrier dans les lettres de Krasna : ainsi lorsque la caméra trouve les regards endeuillés des participants d'une cérémonie japonaise où l'on brûle « les poupées cassées, pour le repos de leur âme », eux qui n'ont pas « d'autres visages », dit le commentaire, que « ceux qui voyaient partir les kamikazes » ; ou encore dans un grand magasin, où les jeunes Japonais penchés sur les ordinateurs s'entraînent à la guerre, et où l'on se demande si « les livres d'histoire de l'avenir mettront la bataille des circuits intégrés sur le même plan que Salamine ou Azincourt » ; ou également cette remarque sur le Pac-Man, qui devient « la métaphore graphique de la condition humaine (...) : s'il y a quelque honneur à livrer le plus grand nombre d'assauts

victorieux, au bout du compte, ça finit toujours mal. » Cette « prise de possession de l'homme par l'Histoire⁷⁹² » est d'autant plus cauchemardesque que l'histoire n'est donc essentiellement, chez Marker, que la guerre – et c'est pourquoi l'histoire est une vision d'horreur, la guerre s'emparant alors de toutes les images par lesquelles elle peut faire retour, et puisque la hantise est précisément un effet des images.

L'horreur, dans *Sans Soleil*, est ainsi expressément identifiée par la voix-off alors qu'elle est projetée par le biais de deux sortes d'images, celles issues de la télévision japonaise et celles des archives de Guinée-Bissau. Les premières sont majoritairement traitées sous la forme d'arrêts sur image et regroupées selon leur contenu thématique et stylistique. « 8h40, le Cambodge. De Rousseau aux Khmers rouges, coïncidence ou sens de l'histoire ? » Sur l'écran de télévision défilent des peintures représentant des actes de torture, derrière lesquelles résonnent les paroles de Marlon Brando dans *Apocalypse Now*, traduites par la voix-off : « L'horreur a un nom et un visage, il faut faire de l'horreur une alliée... » Des visages de femmes et d'hommes puis de monstres, tirés de films d'épouvante, se succèdent à l'écran, la caméra zoomant abruptement sur les images. « Pour exorciser l'horreur qui a un nom et un visage, il faut lui donner un autre nom et un autre visage. Les films d'épouvante japonais ont la beauté sournoise de certains cadavres. On reste quelquefois sonnés par tant de cruauté. On en cherche la source dans une longue intimité des peuples d'Asie avec la souffrance, qui exigent que même la douleur soit ornée. » Des arrêts sur image de visages blessés ou défigurés défilent de plus en plus vite, tant et si bien que l'on renoue avec les images en mouvement, qui sont celles du journal télévisé – des élections locales, de la Pologne, des tremblements de

⁷⁹² HYVERNAUD, Georges, cité dans FARGE, Arlette, « Écriture historique, écriture cinématographique », p. 111-125, dans DE BAECQUE Antoine, DELAGE Christian (dir.), *De l'histoire au cinéma, op.cit.*, p. 115.

terre du pays. Les images de télévision, qualifiée de « boîte à souvenirs » par Krasna, dont sont principalement extraites des visages, sont un peu plus tard juxtaposées en alternance avec ceux des passagers somnolant dans le métro de Tokyo. Ce montage, qui paraît dévoiler les réminiscences et les fantasmes ou les divagations de Krasna, et peut-être ceux des passagers, figure quoi qu'il en soit la manière dont ces images non seulement adhèrent à la mémoire et sont dès lors susceptibles de *revenir*, à la manière des fantômes, précisément, mais qui tendent encore à « spectraliser » à leur tour ces passagers, puisqu'eux-mêmes n'apparaissent qu'à travers d'autres images.

En d'autres termes, ce qui provoque, en même temps qu'elle l'aggrave, la hantise dont la mémoire de Krasna est affectée, c'est que cette mémoire est une mémoire médiatisée : « je me souviens de ce mois de janvier à Tokyo, ou plutôt je me souviens des images que j'ai filmées au mois de janvier à Tokyo, dit ainsi Krasna dans l'une de ses lettres. Elles se sont substituées maintenant à ma mémoire, elles sont ma mémoire. Je me demande comment se souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas, comment faisait l'humanité pour se souvenir... »

Parce que le souvenir fait retour « sur le mode du devenir-image », dit Ricœur, il en résulte une « menace permanente de confusion entre remémoration et imagination⁷⁹³ », menace qui pour Ricœur n'est autre, on l'a dit, que celle de la hantise. Or, si une mémoire, telle qu'elle apparaît dans *Sans soleil*, n'est déjà composée que d'images-souvenirs, la menace alors se réalise sans cesse. L'exergue au *Tombeau d'Alexandre* le redira, en empruntant alors

⁷⁹³ RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p. 7.

les mots de George Steiner : « Ce n'est pas le passé qui nous domine, ce sont les images du passé. »⁷⁹⁴

Avant que l'horreur ne ressurgisse dans les archives de la Guinée-Bissau, les allers-retours du montage entre ces « deux pôles de la survie » conduisent de la mort d'un panda honoré par les Japonais à l'exécution d'une girafe en Afrique : dans la télévision japonaise, face caméra, un homme masqué tire une balle, et sur un autre continent la girafe s'écroule. Elle se relève pourtant, cherchant à fuir, ses mouvements déjà chancelants encore ralentis à l'image. Un second tir lui transperce le cou, les pattes se meuvent encore avant qu'elle ne s'effondre. En zoomant la caméra la retrouve et révèle qu'elle bouge encore. Un homme entre dans le champ, s'approche, puis l'achève d'une balle dans la tête. Ces plans difficilement supportables⁷⁹⁵, comme le sont ceux de l'exécution de loups qui clôturent l'épilogue du *Fond de l'air est rouge* (1977), ajouté par Marker une dizaine d'années plus tard, renvoient désormais la prise de vue au versant meurtrier de la chasse – comme dans *Level Five* (1997)⁷⁹⁶ où, sur les images d'archive d'Okinawa montrant une femme qui, voyant la caméra, se jetait dans le vide, il était dit que « celui qui tenait la caméra et qui la visait comme un chasseur à travers lunettes de visée, l'a abattue, comme un chasseur. »

Ils précipitent du même coup le film dans une mélancolie plus marquée, et les premiers mots prononcés en voix-off qui, durant ces images, était demeurée silencieuse, ne sont plus

⁷⁹⁴ Sur l'appréhension du monde par les images dans *Sans soleil*, cf. également LE MAÎTRE, Barbara, *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, op.cit., p. 57-77.

⁷⁹⁵ Est-ce, comme le prétend Deleuze, parce que la vision de la souffrance animale révèle « une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale : l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. C'est la réalité du devenir. Quel homme révolutionnaire en art, en politique, en religion ou n'importe quoi, n'a pas senti ce moment extrême où il n'était rien qu'une bête, et devenait responsable, non pas des veaux qui meurent, mais devant les veaux qui meurent ? » dans DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 30-31.

⁷⁹⁶ Sur *Level Five* et son usage des archives, cf. en particulier BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, op.cit., p. 219-237.

comme à l'habitude l'adresse indirecte, « il m'écrivait », mais ceux de Krasna : « Je reviens d'un pays où la mort n'est pas une cloison à franchir, mais un chemin à suivre. » Cette adresse à l'imparfait, dont Phillip Lopate a pu remarquer qu'elle donne le sentiment d'écouter un « portrait funéraire verbal⁷⁹⁷ », dans le même temps engendrait néanmoins une distanciation en soulignant la présence du destinataire extérieur, procédé qui s'efface alors (on compte seulement deux occurrences dans cette « seconde partie » du film), tandis que s'impose le thème de la mémoire blessée, encore marquée par l'horreur.

Ce pays « où la mort est un chemin » est donc la Guinée-Bissau, les mots prononcés sur les images en couleur d'un fleuve que l'on traverse puis, par un raccord de mouvement, en noir et blanc, dans les archives. Dans celles-ci, le leader indépendantiste Amilcar Cabral fait un geste d'adieu au rivage : « il a raison, il ne le reverra jamais ». En couleur, son demi-frère Luis Cabral fait le même geste. Images en noir et blanc de la guérilla et de ses combattants, des hommes en embrassent d'autres, puis, par un nouveau raccord de gestes, l'image passe en couleur et à 1980. Luis Cabral décore le commandant Nino, qui le chassera du pouvoir un an plus tard par un coup d'état : « Les larmes de Nino ne disaient pas l'émotion de l'ancien guerrier, mais l'orgueil blessé du héros qui ne s'estime pas assez distingué des autres. Et sous chacun de ces visages, une mémoire. Et là où on voudrait nous faire croire que s'est forgée une mémoire collective, mille mémoires d'hommes qui promènent leur déchirure personnelle dans la grande déchirure de l'Histoire... » Suivent des images du succès de la révolution des Œillets au Portugal, puis l'on revient en Guinée-Bissau, où se poursuivent les luttes fratricides : « C'est ainsi, généralement, que retombent les déferlantes, et d'une façon si

⁷⁹⁷ « (...) the effect is almost like a verbal funeral portrait. One cannot escape the impression that Marker is anticipating and celebrating, with mordant relish, his own death. » dans LOPATE, Phillip, « In Search of the Centaur: The Essay-Film », *The Threepenny Review*, numéro 48, hiver 1992, p. 19-22, ici p. 20.

prévisible qu'il faut bien croire à une espèce d'amnésie du futur que l'Histoire dispense, par miséricorde ou par calcul, à ceux qu'elle recrute. (...) C'est ainsi qu'avance l'Histoire, en se bouchant la mémoire comme on se bouche les oreilles. (...) Elle n'entend rien, elle n'a qu'une alliée. Celle dont parlait Brando dans *Apocalypse*, l'horreur. Qui a un nom, et un visage. » Ses victimes apparaissent : une jambe gangrénée, attaquée par les vers, puis le visage d'un jeune homme mort.

Cette lecture à rebours de l'histoire à travers ses images, où l'alternance de la couleur et du noir et blanc des archives, en même temps que les raccords de mouvements, effectuent des raccords de temps, engendre sa « prévisibilité », que l'on peut dire tragique, au sens où le temps n'apparaît ici qu'à travers son caractère inexorable ou inéluctable, c'est-à-dire en fin de compte fatal – comme si la violence historique imitait l'antique violence divine. Cette sorte de fond tragique, pour ne pas dire de pente, à la relecture de l'histoire, que *Sans soleil* partage avec les *Histoire(s) du cinéma* de Godard, où le sentiment que le montage produit l'idée d'un destin historique coupable a été relevé par de nombreux commentateurs⁷⁹⁸, est peut-être néanmoins la condition même de la critique, c'est-à-dire de la plainte : dans le tragique en effet, c'est contre la démesure du destin et dans la protestation de la souffrance que la plainte élégiaque s'élève. On pourrait dire en ce sens que chez Marker et Godard, la plainte élégiaque proteste non seulement contre la violence de l'histoire, mais contre la fatalité qu'ils ont eux-mêmes mise en scène, la plainte devenant en quelque sorte, et paradoxalement, le point critique

⁷⁹⁸ Roland Recht écrit ainsi : « Cette attitude est celle du superstitieux, de celui qui croit aux astres et a la certitude que son destin est scellé. Il y a, dans la manière dont Godard articule les images de ses propres films avec celles de ses prédécesseurs, l'intention explicite de rendre apparent un destin. Il s'inscrit, dans l'affirmation de ce destin, une conscience collective coupable – de la fin du cinéma ? des cataclysmes du XXe siècle ? – dont *Histoire(s) du cinéma* réitère inlassablement la sourde incandescence. » dans RECHT, Roland, *Point de fuite. Les images des images des images*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2009, p. 278. Sur ce sujet, cf. également RANCIÈRE, Jaques, *La fable cinématographique*, op.cit., p. 227-237.

de cette relecture tragique – un paradoxe éminemment sensible dans les films de Godard, où l'on se plaint d'une violence que le montage aggrave sans cesse.

Plus généralement néanmoins, la teneur élégiaque du montage audiovisuel tient ici à la dimension du temps qu'il engage, le commentaire anticipant en effet le destin de cette histoire – un procédé que Paul Coates, on l'a dit, relevait déjà dans son étude de « l'élégiaque » dans les films. Cette dimension temporelle, et qui est donc encore accentuée par le montage d'archives, est en effet celle du « trop tard ». Le « trop tard » est introduit dans *L'image-temps* lorsque Deleuze, on l'a dit, aborde le cinéma de Visconti : « C'est l'idée, ou plutôt la révélation que *quelque chose* vient trop tard⁷⁹⁹. » Dans le cas de Visconti, ce qui vient trop tard est « la révélation sensible et sensuelle d'une unité de la Nature et de l'Homme⁸⁰⁰ », ce que Deleuze qualifie de « romantisme marxiste », en ce que cette unité est « l'espoir de la révolution, au-delà des échecs de l'action⁸⁰¹ ». Le trop tard, précise-t-il ainsi, n'est « pas un simple manque » ni « un accident qui se produit dans le temps, c'est une dimension du temps lui-même⁸⁰². » De cette révélation qui vient trop tard (tout comme la rédemption par « l'art au-delà de la connaissance » chez Syberberg – c'est l'autre trop tard dans l'ouvrage –, qui survient alors que « l'information s'est déjà emparée des actes de parole, et quand Hitler a déjà capturé le mythe⁸⁰³ »), procède ainsi la plainte :

« (...) l'œuvre d'art sera faite de cette plainte, comme avec les douleurs et souffrances d'où nous tirons une statue. Le trop-tard conditionne l'œuvre d'art, et en conditionne la réussite, puisque l'unité sensible et sensuelle de

⁷⁹⁹ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 126.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 126.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 354.

la Nature avec l'homme est l'essence de l'art par excellence, en tant qu'il lui appartient de survenir trop tard à tous les autres égards sauf précisément celui-là : le temps retrouvé⁸⁰⁴. »

C'est pourquoi le trop-tard n'est pas « que négatif », conclut plus loin Deleuze, car il détermine également l'acte de parole de la fabulation et « la stratigraphie de l'espace⁸⁰⁵ » (il fait ici référence au cinéma des Straub-Huillet), par quoi sont découvertes dans le paysage les « couches d'histoire et de luttes politiques⁸⁰⁶ » qui y sont enfouies. En d'autres termes, le trop tard n'est pas uniquement négatif car, comme la plainte qu'il engendre, il produit une résistance, une contre-effectuation, dirait Deleuze, qui consiste donc en quelque sorte à « retrouver » ce qui a été perdu, ce qui signifie plus précisément, en réalité, à le faire persister⁸⁰⁷. On voit donc à cet égard aussi en quoi, à partir de ce que l'on a pu dire de la temporalité de la photographie et des archives, leur montage dans les films tend effectivement à retrouver cette dimension du temps comme à provoquer la plainte qu'il engage, en rappelant doublement la perte, c'est-à-dire en y faisant signe et en la rendant persistante. Le trop tard, en d'autres termes, provoque une réplique, que manifestait déjà le contretemps dans l'œuvre de Pelechian.

Le trop tard est donc également lié, chez Marker, et pour rester dans les termes deleuziens, au trop grand, puisque la persistance est également celle de la guerre, de l'horreur de la guerre qui, dit encore Levinas, « projette d'avance son ombre sur les actes des hommes⁸⁰⁸ », mais alors corrélativement du rappel de ses victimes, qui hantent tout autant

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 354.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 334.

⁸⁰⁷ À ce sujet, cf. CARDINAL, Serge, *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, *op.cit.*, en particulier p. 109.

⁸⁰⁸ LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, *op.cit.*, p. 5.

Sans soleil. Alessia Ricciardi a avancé l'expression de « film spectral⁸⁰⁹ », en référence aux écrits de Derrida et à *Spectres de Marx* en particulier, et à propos de *Théorème* (1968) de Pasolini et des *Histoires(s) du cinéma* de Godard, afin de désigner la manière dont ces films font non seulement droit à l'« énigme⁸¹⁰ » du deuil et à son indéfinition, s'opposant à la résolution du travail de deuil freudien, mais dont la hantise qui les affecte rejoint en ce cas des impératifs éthiques et politiques : « spectrality is (...) an ethical and political effort to resist the so-called rationalism of the mass market. Spectrality thus understood seeks not to deny or disguise the strangeness of the past, but in fact to visualize it critically and thus to greet it with ethical attention⁸¹¹. » On reviendra également sur ce sujet lorsque sera abordée l'œuvre de Godard, mais l'on peut d'ores et déjà dire que les victimes de l'histoire, dans *Sans soleil*, et parce qu'elles continuent de la hanter, font en effet du deuil un « deuil interminable »⁸¹², pour elles et pour leurs luttes, pour ces possibles enfouis dans le passé, donc, et que les images, alors, font revenir.

Au regard de ces morts qui par les images reviennent sans cesse, il faut dire que le voyage, dans *Sans soleil*, donne aussi matière à la mélancolie, en accusant un monde qui rend possible qu'un cauchemar devienne réalité. Or, c'est peut-être à ce titre que les images synthétisées dans *Sans soleil* peuvent également être abordées. Dans ce synthétiseur, le personnage d'Hayao Yamaneko traite donc les prises de vues de Krasna et certaines images d'archives, en particulier celles des archives de la bataille d'Okinawa et des jeunes kamikazes

⁸⁰⁹ RICCIARDI, Alessia, *The Ends of Mourning*, *op.cit.*, p. 9. Le « spectral film » est opposé au « nostalgia film » que Fredric Jameson a associé à une postmodernité conformiste et kitsch. La hantise manifeste à ce titre un refus de la simulation illusoire du passé : plutôt la hantise que la fausse présence.

⁸¹⁰ *Idem*.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 10.

⁸¹² DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993, p. 160.

(« Sur la machine d'Hayao, la guerre ressemble aux lettres qu'on brûle, et qui se déchirent elles-mêmes dans un liseré de feu. »), images qui en ressortent, comme l'écrit avec justesse Johanne Villeneuve, « solarisées »⁸¹³, plus ou moins altérées, déformées, parfois méconnaissables⁸¹⁴, voire illisibles – en bref, déréalisées : « Des images moins menteuses, dit-il avec la conviction des fanatiques, que celles que tu vois à la télévision. Au moins elles se donnent pour ce qu'elles sont, des images, pas la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible. » Villeneuve écrit ainsi :

« Le spectateur voit la matérialité des images se modifier ; il saisit sur le vif la transformation médiatique qui s'opère dans le passage du cinéma au multimédia, comprenant du coup que l'histoire qu'on lui raconte est à la fois celle de la fin d'un monde et celle d'un commencement de monde (...). C'est peut-être ce qu'il y a de plus touchant dans ce film, c'est-à-dire le passage inédit et mélancolique du cinéma au multimédia, l'état embryonnaire de la technique informatique qui, avec le secours de la technologie toute classique du film et de ses métaphores auratiques, s'épanouit lentement, d'une manière qui, bientôt, ne sera plus la sienne⁸¹⁵. »

C'est là en effet l'un des objets de la mélancolie de *Sans soleil*, et les sons électroniques qui se superposent régulièrement aux plans de Krasna soulignent également cet état transitoire, mais c'est aussi pourquoi l'on hésite encore à suivre Villeneuve lorsqu'elle voit dans ce « monde » d'images synthétisées créé par la machine une visée utopique : « La zone devient

⁸¹³ VILLENEUVE, Johanne, *Chris Marker. La compagnie des images*, Les presses du réel, 2012, p. 47 et 55-56.

⁸¹⁴ Raymond Bellour signale ainsi que l'image synthétisée « tient à la défiguration. Elle varie, du simple supplément (inflation d'une couleur, comme dans les vieux films teintés) à la transformation insistante et presque à la méconnaissance. » dans BELLOUR, Raymond, *L'entre-images 2. Mots, images*, Paris, P.O.L., 1999, p. 31.

⁸¹⁵ VILLENEUVE, Johanne, « La fin d'un monde. À propos de *Sans soleil*, de Chris Marker », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 13, numéro 3, 2003, p. 33-51, ici p. 44.

utopique parce qu'elle permet de sauver la mémoire au sein même de sa disparition, inventant pour cela un monde éphémère⁸¹⁶ », écrit-elle ainsi.

L'appellation donnée à ce monde créé par la machine, la Zone, « en hommage à Tarkovski », ainsi que le précise Krasna, confère en effet, qu'on le veuille ou non, un tour sinistre à ces images, en évoquant cet autre grand film du monde inhabitable, et ses espaces, précisément, sinistrés, le *Stalker* (1979) de Tarkovski et sa « zone », donc – ce terme qui redit encore, s'il le fallait, qu'on n'habite pas ce lieu. Le passage des prises de vues et des archives dans la zone du synthétiseur les renvoie peut-être, et en ce sens, au monde inhabitable dont elles sont issues – c'est en particulier le cas pour les archives de guerre (au demeurant, intituler son film « Sans soleil » est loin d'être anodin) –, mais il souligne surtout comme les images de synthèse rompent fondamentalement avec la problématique du monde habitable, en étant désindexées, c'est-à-dire déshabitées – car on n'habite pas plus les images de synthèse que l'on n'habite la zone.

Néanmoins, et c'est peut-être la raison pour laquelle en effet demeure une ambiguïté vis-à-vis de la zone, car ce que ces images désindexées perdent en même temps que leur réalité, c'est bien leur capacité de hantise : elles sont, en effet, *déshabitées*. On a dit avec Didi-Huberman comme l'empreinte, parce qu'en elle et dans le temps quelque chose survit et persiste, était à l'origine de la hantise, et c'est donc bien en ce sens que la zone « libère » le caméraman voyageur, en le soustrayant au pouvoir auratique de ses images : « Et puis le voyage à son tour est entré dans la Zone, est-il dit à la fin du film, tandis que sont synthétisés

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

les plans du voyage. Hayao m'a montré mes images déjà atteintes par le lichen du Temps, libérées du mensonge qui avait prolongé l'existence de ces instants avalés par la Spirale. »

Si l'on sent néanmoins que ces paroles restent empreintes de tristesse, c'est que cette perte d'aura est tout de même une perte de monde, alors que sans cesse et par ce voyage *Sans soleil* s'est efforcé de montrer qu'il restait malgré tout du monde habitable. Ce sont les plans de « la banalité », de « la vie courante » et des « fêtes de quartier », les cérémonies où des communautés se retrouvent⁸¹⁷, comme dans le carnaval de Bissau qui ressuscite les bêtes en portant les masques, ou sur les plans d'une ultime cérémonie japonaise, où l'on s'affaire à brûler les restes d'une précédente fête. Ou dans certains rites, aussi désuets puissent-ils sembler, comme ce couple japonais au cimetière des chats, mais par lesquelles les hommes s'efforcent de « réparer, à l'endroit de l'accroc, le tissu du temps ». Et même si, parfois, l'étrangeté de leurs formes semble retarder la reconnaissance : « Le seul moment déroutant de ce rituel aura été la ronde des enfants qui frappent le sol avec leurs longues perches. Je n'ai obtenu qu'une explication – singulière, encore que pour moi elle pourrait prendre la forme d'un petit office intime : c'est pour chasser les taupes. » Celles-ci, depuis *Hamlet*, désignant également les spectres, on peut concevoir que cette chasse interpelle en effet Krasna.

Ce que le voyage et le montage redonnent en effet dans *Sans soleil*, et par cette mémoire « qui va de relais en relais », c'est le monde, et le monde en partage, où « le souvenir d'une couleur précise dans la rue fait rebondir sur un autre pays, sur une autre distance, sur

⁸¹⁷ Catherine Lupton souligne en ce sens l'importance des rituels dans *Sans soleil*, en ajoutant que le fait de filmer en fait également partie : « the countless other rites and festivals that traverse *Sunless*, are drawn together and highlighted by yet another ritual activity: that of shooting film, creating a stockpile of memory-images of the world as a bulwark against the losses imposed by the passing of time. » dans LUPTON, Catherine, *Chris Marker. Memories of the Future*, Londres, Reaktion Books, 2005, p. 161.

une autre musique, à n'en plus finir », où, sur l'île de Sal, les chiens jouent avec les vagues parce qu'au Japon « le signe du Chien croise le signe de l'Eau », et où les hommes se répondent, dans « l'égalité du regard » et par les regards-caméras, de Tokyo aux marchés de Bissau et à ceux du Cap-Vert. Les visages, chez Marker, et dont il fixe souvent l'image et par cette fixation le regard, au point qu'André Habib, dans un essai sur le visage dans l'œuvre de Marker, parle d'« arrêt sur regard⁸¹⁸ », sont bien, dans *Sans soleil*, et comme l'écrit encore Habib, une « puissance d'arrêt du temps⁸¹⁹ », ce « à quoi on ne peut échapper et ce qu'il faut *retenir*, précisément parce qu'on est retenu par lui⁸²⁰. »

Il n'est pas étonnant que ces mots évoquent les derniers termes de la définition que donne Benjamin de la trace et de l'aura (la trace du visage, pour Benjamin, on l'a dit, maintenant l'aura au-delà de sa reproductibilité) : « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. *Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous*⁸²¹. » La « trace auratique⁸²² » du visage chez Marker paraît en effet ramasser en une figure son rapport duplice aux images, dont il s'agit à la fois de chasser l'aura en *retracant* systématiquement leur histoire, en les remontant, en les relisant, en les légendant⁸²³, en dévoilant ce qu'elles dissimulent ou en interrogeant ce qu'elles

⁸¹⁸ HABIB, André, « Le visage retourné ou retour sur le visage : remarques sur une figure de médiation dans quelques œuvres de Chris Marker », p. 51-73, dans HABIB, André et PACI, Viva (dir.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2008, p. 68.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁸²¹ BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages* [1927-1940], trad. par J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993, p. 464. On souligne.

⁸²² DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, *op.cit.*, p. 260.

⁸²³ André Habib écrit en ce sens que « le travail de Marker consiste à arrêter ces images, les ralentir, les répéter, pour les délier, montrer ce qu'elles cachent, ce qu'elles révèlent, tout en les affichant en tant qu'images. » dans HABIB, André, « Le visage retourné ou retour sur le visage : remarques sur une figure de médiation dans quelques œuvres de Chris Marker », *op.cit.*, p. 68.

ne montrent que trop clairement⁸²⁴ – en s’en emparant, donc –, tout en s’assurant, et précisément par cette fièvre procédurale, que les images ont bien le pouvoir qu’il leur confère.

On a vu comme Foster soupçonne que les connexions fiévreuses dans l’impulsion d’archive puissent être un brin paranoïaques. À cet égard, la figure du chasseur qui dans le paradigme indiciaire donne lieu à celle de l’enquêteur, en devenant celle-ci s’expose à sa névrose, dans l’accumulation d’indices et leur interprétation rendue paranoïaque. Mais c’est qu’en ce cas, cette pathologie procède également de celle de la mémoire – et ce lien de l’enquête et de la mémoire est centrale dans les essais filmiques, Foster écrivant ailleurs et à propos des films de Harun Farocki, que « les essais filmiques possèdent à la fois une dimension forensique et un impératif mnémonique (*a forensic dimension and a mnemonic imperative*)⁸²⁵ » – la paranoïa s’enchaînant à la hantise et rendant presque impossible leur distinction, et puisque dans cet univers alors tout parle⁸²⁶.

Néanmoins, et la hantise et la paranoïa sont peut-être, et comme Freud le remarquait pour la mélancolie, des affections qui constituent également une « voie d’accès à la vérité » : « La lucidité – ouverture de l’esprit sur le vrai – ne consiste-t-elle pas à entrevoir la possibilité permanente de la guerre ? », se demande ainsi Levinas, ajoutant alors :

⁸²⁴ C’est en ce sens également que l’on peut remettre en perspective « le pouvoir de la voix commentante » chez Marker, qui marque pour Rancière l’aporie du « cinéma du cinéma », suivant celle de « la poésie de la poésie ». On reviendra sur ce sujet dans la section consacrée aux *Histoire(s) du cinéma*. Cf. RANCIÈRE, Jaques, *La Fable cinématographique*, *op.cit.*, p. 214.

⁸²⁵ FOSTER, Hal, « Vision Quest : The Cinema of Harun Farocki », *Artforum*, vol. 43, numéro 3, novembre 2004, p. 156-161, ici p. 157-158. Ce lien est aussi rappelé par Ricœur : « toute recherche de souvenir est aussi une chasse. » dans RICOEUR, Paul, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, *op.cit.*, p. 12.

⁸²⁶ Cette déclaration de Marker à propos d’*Immemory* est symptomatique : « En le parcourant systématiquement, j’étais sûr de découvrir que l’apparent désordre de mon imagerie cachait un plan, comme dans les histoires de pirates. » Cité dans BURDEAU, Emmanuel, NINEY, François, MÉRANGER, Thierry, *Sans soleil. Chris Marker*, *op.cit.*, p. 5.

« En elle, la réalité déchire les images et les mots qui la dissimulent pour s'imposer dans sa nudité et dans sa dureté. Dure réalité (...), dure leçon des choses, la guerre se produit comme l'expérience pure de l'être pur, à l'instant même de sa fulgurance où brûlent les draperies de l'illusion. L'événement ontologique qui se dessine dans cette noire clarté, est une mise en mouvement des êtres, jusqu'alors ancrés dans leur identité, une mobilisation des absolus, par un ordre objectif auquel on ne peut se soustraire. L'épreuve de force est l'Épreuve du réel⁸²⁷. »

Si la guerre est la vérité du réel et son dévoilement, comme Méduse tout à la fois le masque monstrueux et la vérité du visage, on peut dire alors que les remontages de Marker consistent également à passer au travers des images pour en décoller le réel, comme déjà *La jetée* décollait l'indice de l'icône, c'est-à-dire en ce cas à y repérer les traces de la guerre, des traces qui ne se laissent donc entrevoir que dans ces images – et quitte, donc, à faire de la guerre la seule vérité du réel.

Ce « tout parle » est également le biais pas lequel la question de l'essai filmique peut être abordée, au moins dans le cas des œuvres de Marker et Godard qu'on examine ici plus particulièrement. La définition du genre au cinéma a donné lieu à de nombreux questionnements et qui ne peuvent que demeurer ouverts, sous la pression non seulement des films et des cinéastes qui rendent problématiques les termes d'une possible définition, mais du genre de l'essai lui-même qui, et justement par définition, présente des œuvres qui ne dictent que leurs propres règles⁸²⁸. C'est donc de préférence par la notion de désœuvrement,

⁸²⁷ LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* [1971], Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 2006, p. 5-6.

⁸²⁸ Cf. en particulier MOURE, José, « Essai de définition de l'essai au cinéma », p. 25-39, dans LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et GAGNEBIN, Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma, op.cit.*, en particulier p. 35-37.

on l'a dit, qu'on aborde la forme de l'essai, c'est-à-dire également par celle de l'inachèvement, dont on a déjà pu croiser deux manifestations chez Kiarostami – désœuvrement de la fiction – et Pelechian – désœuvrement de la figure. À cet égard, les montages d'archives et, plus généralement, chez Marker et Godard, de toutes sortes d'images, mais qui dans tous les cas paraissent provenir de sources différentes et qui, par conséquent, fragmentent le film en autant de fragments qu'il y a de sources ou d'images, semblent pousser un cran plus loin le désœuvrement et par un montage que l'on peut dire proliférant.

Cette prolifération, et la durée des films en témoigne également (on songe bien entendu aux *Histoire(s) du cinéma*), peut être perçue comme le prolongement de cette attention réceptive et non discriminante au réel, qui caractérisait pour Kracauer la vision photographique et mélancolique, et que le regard néoréaliste poursuivait, alors portée à son comble. En d'autres termes, le cinéaste semble, dans cette prolifération, ne rien vouloir hiérarchiser ni sacrifier de la réalité, en bloquant du même coup toute ligne narrative par laquelle on voudrait y remettre de l'ordre ou y trouver un centre privilégié – comme il tend par conséquent, on l'a dit, à déserrer le pouvoir de la mise en scène et la maîtrise de l'œuvre et du réel qu'elle implique. Il faut dire alors que ces montages proliférants ne s'opposent pas fondamentalement aux conceptions baziniennes, puisqu'ils en retrouvent au moins les motivations, la déférence au réel obligeant en ce cas le montage, pour faire référence au célèbre article de Serge Daney répliquant lui-même à Bazin⁸²⁹. Comme si, en d'autres termes encore, la réalité faisait pression sur la forme du film qui, sous son effet, et comme par la force des choses, ployait, se disloquait, s'en trouvait désœuvré.

⁸²⁹ DANÉY, Serge, « Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran », *Devant la recrudescence des vols de sacs à main : cinéma, télévision, information (1988-1991)*, Lyon, Aléas, 1991.

4. *Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard*

Si chez Marker l'auteur se dissipe en disparaissant dans le monde, c'est-à-dire en s'y mêlant, on pourrait dire qu'à l'inverse Godard s'en retire afin d'en obtenir un point de vue surplombant. Ce surplomb de la vision néanmoins ne semble pas être celui d'une perspective ordonnant le monde selon son propre regard mais paraît au contraire, et dans cet éloignement, être la possibilité d'une réceptivité accrue. Kaja Silverman rappelle ainsi que Godard conçoit la caméra, et dans ses propres mots, non comme une arme, mais comme « un instrument qui reçoit. Et qui reçoit avec l'aide de la lumière⁸³⁰. » Si le modèle brechtien et benjaminien de l'auteur comme producteur entraînait déjà un recul de la toute puissance créatrice de l'artiste en reléguant sa fonction à celui de travailleur, celui de receveur, Silverman le signale, engage un désinvestissement plus important encore : « The author as producer is nevertheless still a molder, a shaper, a maker. The artist as receiver does not act in any of these ways. Indeed, he seems not to *do* much of anything⁸³¹. » Là où la réception était associée, en particulier au sein de la théorie critique, rappelle-t-elle, à la « résignation » et à « l'inactivité »⁸³², Godard, écrit-elle ainsi, suggère que « le donné », ce qui « se présente à nous », peut « être parfois non le produit de notre propre activité naturalisante, mais plutôt un don⁸³³. » Recevoir devient alors un terme actif, où le cinéma redonne ce qu'il reçoit, dégagé, Silverman rappelant ici les termes de Bazin, de la « crasse spirituelle » de notre perception⁸³⁴.

⁸³⁰ Cité dans SILVERMAN, Kaja, « The author as receiver », *op.cit.*, p. 26.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 27.

⁸³² *Idem.* « Not only within the writings of Brecht, but also within all of those discourses that can be ranged under the rubric of post-structuralisme, the predominant impulse has been a directly contrary one : to challenge « givenness » at every turn. » *Ibid.*, p. 27-28.

⁸³³ *Ibid.*, p. 28.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 30.

Néanmoins Godard, poursuit-elle, semble, et au-delà du cinéma, vouloir prendre la responsabilité de ce rôle sur sa propre personne : « he attempts to become *himself* not merely the blank page where the world writes itself and the receptacle housing sensory data, but also the reflecting surface that allows others to see what has been written⁸³⁵. » La disparition totale et achevée de l'auteur pour n'être plus que la plaque réfléchissante du monde est, dans les faits, Silverman le rappelle, illusoire, mais cette tentative et ses reprises, néanmoins, impliquent *a minima* que la fonction est mourante :

« The death of the author is thus better understood as an ongoing process than as a realizable event. Once we make this semantic adjustment, the crucial question to ask of Godard is no longer whether he succeeds in laying his ghost definitively to rest in *JLG/JLG*. It is, instead, whether he is able to sustain himself there and elsewhere *in the mode of dying*. In spite of his repeated remissions and even temporary recoveries, the prognosis is clear: here is a patient who will always have at least one foot in the grave⁸³⁶. »

Ce mourant est donc également celui que l'on a identifié comme étant le metteur en scène, et le montage le pied qui demeure hors de la tombe. Dans les *Histoire(s) du cinéma*, la figure de Godard apparaît ainsi par ces deux versants, à sa table de montage (et c'est en quoi la fonction de producteur ne disparaît pas tout à fait encore), ou comme celui qui reçoit, répétant les mots des livres, devant les images écarquillant les yeux ou au contraire ayant le regard vague de celui qui perçoit sans pour autant prendre part, affecté par elles comme par l'histoire et le passé qu'elles font revenir. Cette affection, Ricciardi le souligne, se manifeste dans l'œuvre par la

⁸³⁵ *Idem*.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 34.

manière dont les « citations », qu'elles soient celles d'images ou de mots (et il faudrait ajouter de sons), surgissent comme des « réminiscences, des expériences visuelles subliminales » de la mémoire collective, leur « impact », écrit-elle encore, en devenant « presque traumatique⁸³⁷ ». C'est pourquoi le deuil, dans les *Histoire(s)*, ne consiste pas non plus, et tel que Ricciardi en fait l'analogie, « en un travail de montage “réussi”, qui autoriserait le surpassement ou l'oubli de la perte⁸³⁸ », la surimpression d'images, quasiment permanente dans le film, traduisant la hantise qui suspend indéfiniment cette résolution, du deuil comme de l'œuvre, et ainsi la déconcerte, jusqu'au désœuvrement.

Or, l'objet du deuil ou de la perte, dans les *Histoire(s) du cinéma*, est tout aussi multiple et, par conséquent, relativement insituable, et c'est bien également cette indétermination de son lieu, de l'impossibilité, pour le redire avec Derrida, de le « tenir en place »⁸³⁹, qui rend le deuil « interminable », où la mort du cinéma et celle de l'art moderne, le triomphe de la culture marchande, la défaite des avant-gardes, la déroute des révolutions et les innombrables victimes de l'histoire, la Shoah et les camps à l'extrémité, s'entrecroisent, s'enchevêtrent, et parfois se confondent⁸⁴⁰.

Didi-Huberman, dans l'ouvrage qu'il a consacré aux *Histoire(s) du cinéma*, a rappelé l'importance du terme pour Godard (« J'aime bien *confondre* les choses⁸⁴¹ ») et bâti une grande partie de son étude sur son double sens. D'une part, écrit-il ainsi, Godard « cite le

⁸³⁷ RICCIARDI, Alessia, *The Ends of Mourning. Psychoanalysis, Literature, Film*, op.cit., p. 191.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 178.

⁸³⁹ DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, op.cit., p. 30. Cf. également RICCIARDI, Alessia, *The Ends of Mourning. Psychoanalysis, Literature, Film*, op.cit., p. 164.

⁸⁴⁰ Sur la mélancolie dans les *Histoire(s) du cinéma*, cf. également BADIOU, Alain, « Le plus-de-voir », *Art Press*, hors-série, novembre 1998, p. 86-90. AUMONT, Jacques, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, p. 181-199.

⁸⁴¹ Cité dans DIDI-HUBERMAN, Georges, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire*, 5, op.cit., p. 54.

passé » pour « le *citer à comparaître* », Didi-Huberman ajoutant que les « passés cités ne valent qu'à *porter plainte* contre les états présents de l'injustice⁸⁴² », d'autre part, le cinéma est à la fois « *confondu par l'histoire*, jugé par elle⁸⁴³ » et « un médium absolument *confondu à l'histoire*⁸⁴⁴ ». Il remarque enfin, en cela moins enthousiaste à l'égard de l'œuvre qu'il n'avait pu l'être dans le passé, la double incidence de la déclaration de Godard : « ne produit-il pas (...) un glissement des genres puisqu'il veut dire à la fois qu'il *juge par confrontations réglées* (...) et qu'il *joue par amalgames hasardeux* (...)»⁸⁴⁵ ? » C'est en effet le risque des *Histoire(s)*, et c'est le fond des reproches qui ont pu être portées contre les montages godardiens, Didi-Huberman ne rapportant désormais plus ce risque à ce qui semble pourtant être à son origine et qui, dans *Images malgré tout*, était identifié en termes de « symptôme » et de « puissance de hantise généralisée⁸⁴⁶ ». La confusion des temps et des lieux est en effet ce qui menace une mémoire hantée, et c'est pourquoi l'accent mis par Ricciardi sur l'aspect traumatique et la ressemblance des superpositions d'images « à la mémoire involontaire plus qu'à un montage organisé⁸⁴⁷ », ordonné et, pourrait-on dire à nouveau, consistant, permet également de remettre en perspective cette confusion, « le retour obsessionnel de certaines images » suggérant, écrit-elle, que Godard « a été choisi par ses souvenirs⁸⁴⁸ » et par ces images plus qu'il ne les a choisis.

La difficulté néanmoins que pose cette confusion, et c'est pourquoi, malgré la hantise dont elle procède, elle peut être en effet questionnée, si ce n'est critiquée, est bien évidemment

⁸⁴² *Ibid.*, p. 33.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 57-58.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, *op.cit.*, p. 168.

⁸⁴⁷ RICCIARDI, Alessia, *The Ends of Mourning. Psychoanalysis, Literature, Film*, *op.cit.*, p. 195.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 196.

due à l'ambition déclarée de Godard de faire œuvre d'histoire et de s'inscrire dans la discipline historique. Or celle-ci, et c'est le biais par lequel Ricoeur a maintenu la distinction entre récit historique et récit poétique, exige une réflexivité critique⁸⁴⁹ dont se passe au contraire le poète :

« C'est par là que l'historien n'est pas un simple narrateur : il donne les raisons pour lesquelles il tient tel facteur plutôt que tel autre pour la cause suffisante de tel cours d'événements. Le poète crée une intrigue qui, elle aussi, tient par son squelette causal. Mais celui-ci ne fait pas l'objet d'une argumentation. Le poète se borne à produire l'histoire et à expliquer en racontant. (...) L'un produit, l'autre argumente⁸⁵⁰. »

Certes l'intrigue ne constitue plus le modèle de Godard, néanmoins l'on remarquera d'une part que c'est précisément lorsque le montage (ou le cinéaste, d'ailleurs) se fait le plus explicite et tend ainsi à ramener « du cours » dans les événements que la critique alors survient ; d'autre part, que la rigueur réflexive que l'on attend de l'historiographie contemporaine suggère également qu'elle s'accompagne d'une sorte d'austérité dans l'écriture, du moins d'une certaine retenue, qui s'accordent finalement assez mal aux « excès⁸⁵¹ » formels des *Histoire(s)*, pour ne pas dire qu'ils s'en défient. Au fond, et pour rappeler à nouveau la polarité benjaminienne, la critique historique s'appuie sur les traces afin de défaire l'aura, tandis que

⁸⁴⁹ « Conceptualisation, recherche d'objectivité, redoublement critique marquent les trois étapes de l'autonomisation de l'explication en histoire par rapport au caractère "auto-explicatif" du récit. » dans RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique, op.cit.*, p. 314.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 329.

⁸⁵¹ François Furet commente ainsi le film de Godard : « J'ai beaucoup d'admiration pour ce pouvoir de faire sens par l'excès et l'épique, car il y a là une puissance d'évocation dont ne disposera jamais aucun historien. En même temps, cela m'effraie un peu [car] la compréhension de l'histoire [exige de] rompre les enchantements de ces invocations magiques, tragiques, enthousiastes [qui révèlent une] vision sacrée de l'histoire, une sorte de vision d'après le Jugement dernier (...) Pour dire vite : je trouve que les images de Godard n'ont pas assez de sens critique, qu'elles fonctionnent selon le même principe que les grandes illusions du siècle (...). Ces images sont une critique par le montage, le commentaire, leur mouvement de ralenti, d'arrêt, d'accélération, mais sont aussi une part des illusions du siècle. » Cité dans DIDI-HUBERMAN, Georges, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire, 5, op.cit.*, p. 85-86. Et que Godard se revendique de Michelet n'est évidemment pas anodin.

Godard semble presque systématiquement au contraire réinvestir les traces d'aura (c'est en ce sens également que l'on pourrait comparer Farocki et Godard⁸⁵²) – ce dont témoigne aussi la définition qu'il donne du cinéma, répétée à de nombreuses reprises durant le film, « ni un art ni une technique, un mystère ».

Néanmoins, c'est donc aussi par ces excès que peut être produite, on le comprend, la réplique élégiaque. Le terme d'« élégie » est central dans la dernière partie de l'ouvrage de Didi-Huberman sur les *Histoire(s)*, pour qui l'œuvre de Godard répond en fin de compte à la question élégiaque de Hölderlin. Il écrit ainsi : « les poètes sont les *résistants aux temps de détresse*. C'est tout ce que disent les *Histoire(s)*, elles-mêmes composées comme un grand poème élégiaque qui proteste contre l'horreur des temps présents compris, depuis la Première Guerre mondiale, comme autant de “temps de détresse”⁸⁵³ ». Il reprend alors les termes de la poétique romantique de Schlegel⁸⁵⁴ (abordés ici dans la première partie), et en référence aux thèses de Rancière sur les *Histoire(s)* dans *La fable cinématographique*, on y revient, tout en s'appuyant également sur les propos de Pasolini à ce sujet⁸⁵⁵. C'est en effet ce dernier qui, en 1965, disait de Godard que sa « brutalité » lui rendait l'élégie « inconcevable »⁸⁵⁶, Didi-Huberman écrivant alors que ceci s'est « complètement renversé avec la tonalité si élégiaque

⁸⁵² Cf. à ce sujet DIDI-HUBERMAN, Georges, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2, op.cit.*, p. 173-183. Et sur la distanciation chez Farocki, que l'on aurait donc tendance à opposer à l'aspect « projectile » des *Histoire(s) du cinéma*, cf. également DESPOIX, Philippe, « Travail/sursis – délai sans remission. Un document tourné par des détenus du camp de Westerbork. Monté et commenté par Harun Farocki », *Intermédialités*, numéro 11, 2008, p. 89-93.

⁸⁵³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire, 5, op.cit.*, p. 163. Cf. également RICCIARDI, Alessia, *The Ends of Mourning. Psychoanalysis, Literature, Film, op.cit.*, p. 202-203.

⁸⁵⁴ Cf. *Ibid.*, p. 166-174.

⁸⁵⁵ Et en reconvoquant le terme à propos de *La Rage* (1963), ce versant élégiaque du film ayant été précédemment étudié dans DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sentir le grisou*, Paris, Minit, 2014, p. 34-94.

⁸⁵⁶ « Dans la culture de Godard, il y a (...) quelque chose de brutal et peut-être même de légèrement vulgaire : il ne conçoit pas l'élégie (...). » Cité dans DIDI-HUBERMAN, Georges, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire, 5, op.cit.*, p. 185.

qui traverse des films comme *Histoire(s) du cinéma*, *The Old Place* ou *L'Origine du XXI^e siècle*⁸⁵⁷ ». Convoquant les mots de Pasolini, il écrit en ce sens :

« C'est, alors, comme si "le sentiment de l'histoire" mis en œuvre par Pasolini dans les années 1960 rattrapait, en quelque sorte, la position plus récente de Godard sur ce sujet, notamment à l'égard de cette "persistance du passé dans le présent" qui fait que "le sentiment de l'histoire est une chose très poétique, et peut être suscité à l'intérieur de nous, et nous émouvoir aux larmes avec n'importe quoi : car ce qui nous pousse à revenir en arrière est tout aussi humain et nécessaire que ce qui nous pousse à aller de l'avant"⁸⁵⁸. »

C'est bien en effet ce double versant de la plainte élégiaque que l'on a tâché de dégager, à la fois comme langage du deuil et de résistance (que cette résistance soit celle du mélancolique à la consolation, de l'endeuillé au temps, de la critique au mythe, etc.), double versant qui donc conduit effectivement à la persistance du passé, et que l'on a finalement considéré par le biais de l'archive et de la photographie.

On a dit dans la première partie comme Schiller et Schlegel à sa suite ont fait de l'élégiaque un terme central dans l'appréhension de la poésie moderne, le fragment 238 sur « la poésie de la poésie » étant également cité par Didi-Huberman, qui retrouve donc chez Godard, en accord avec Rancière, l'héritage de la poétique romantique du « tout parle », selon l'expression de Novalis. C'est en effet l'autre conception du « tout parle », que l'on a au préalable associé à la paranoïa et à la hantise chez Marker, qui constitue avec Godard, on le

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁵⁸ *Idem.*

sait, le couple représentatif de cette poétique dans l'ouvrage de Rancière⁸⁵⁹ : « Dans ce régime, chaque élément est à la fois une image-matériau, transformable et combinable à l'infini, et une image-signe capable de dénommer et d'interpréter toute autre⁸⁶⁰. » C'est de la polarité du « tout parle » que survient la tension caractéristique de cette poétique, qui conjoint, d'un côté, le « pouvoir de parole prêté aux choses muettes⁸⁶¹ », de leur simple présence et qui, pour être entendues, ne doivent pas être manipulées, de l'autre, le pouvoir de l'œuvre par laquelle au contraire s'affirme la nécessité de la manipulation, et afin de faire parler les choses⁸⁶². Cette tension, on l'a dit, se trahit pour Rancière dans le « pouvoir de la voix commentante⁸⁶³ » de Marker et dans le style de Godard qui, « pour présenter ces pures présences qu'il revendique », doit faire, écrit Rancière, « de toute image l'élément d'un discours, interprétant une autre image ou interprété par elle⁸⁶⁴. »

Il semble indéniable que les œuvres de Godard et Marker s'inscrivent dans la continuation de ce régime esthétique que Rancière identifie à la modernité. Néanmoins, et comme dans le rapport à la perte, dont on signalait dans la première partie qu'avec le romantisme elle trouvait dans l'œuvre son rachat, une pente à laquelle les élégies contemporaines tâchent de résister, on pourrait dire que si « tout parle » encore, tout ne parle plus de la même manière. C'est pourquoi on a d'abord évoqué ce « tout parle » en termes de hantise et considéré que plutôt que de manifester le pouvoir configurant de l'œuvre, il pouvait au contraire conduire à son désœuvrement. On dirait en ce sens, et pour alors reprendre

⁸⁵⁹ « Ainsi le “poème du poème” trouve-t-il, à l'âge des bilans d'un siècle et des révolutions de la technique des images, deux figures toutes proches et radicalement opposées. Un tombeau contre un autre, un poème contre un autre. » dans RANCIÈRE, Jaques, *La Fable cinématographique, op.cit.*, p. 215.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 226.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 214.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 226.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 214.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 227.

l'expression de Rancière, que c'est cet héritage romantique qui paraît à son tour « contrarié⁸⁶⁵ », pour ne pas dire dégradé (c'est aussi pourquoi l'on favorise l'adjectif « élégiaque » au substantif, et donc au genre, de l'élégie : « l'élégiaque » peut être également considéré comme une détérioration de l'élégie).

En ce sens, la « brutalité » godardienne ne disparaît pas avec son tournant élégiaque mais la sert au contraire, la nourrit, et c'est en quoi la réplique est chez Godard particulièrement violente. Marie-Claire Ropars avait déjà mis en évidence dans les années 1960, et pour aussi le dire avec Benjamin, « le caractère destructeur⁸⁶⁶ » de Godard, décrivant par quelle stratégie il « attaquait » alors les « pouvoirs narratifs » du cinéma, « et en soulignant son entreprise de destruction (...). [I]l s'agit, en coupant les transitions et les explications de ramener le regard et l'attention du spectateur sur chaque image préservée, la soustrayant ainsi à la fonction d'intermédiaire que lui confère habituellement la succession des plans⁸⁶⁷. » La fonction transitive ainsi sapée, et le récit par ce fait même brusqué – c'est là déjà un motif de choc –, fait que chaque plan paraît crucial, et commande ainsi de la part du spectateur une attention captive, pour ne pas dire captivée. Dans les *Histoire(s) du cinéma*, ce choc, qui trouve donc son origine dans la discontinuité, est encore accru par la prolifération, la profusion et l'accumulation d'images, d'écrits et de sons, une première vision du film pouvant donner le

⁸⁶⁵ « Une fable contrariée », *Ibid.*, p. 7-28.

⁸⁶⁶ « Le caractère destructeur possède la conscience de l'homme historique, son impulsion fondamentale est une méfiance insurmontable à l'égard du cours des choses, et l'empressement à constater à chaque instant que tout peut mal tourner. (...) Aux yeux du caractère destructeur rien n'est durable. C'est pour cette raison précisément qu'il voit partout des chemins. (...) Mais comme il en voit partout, il lui faut partout les déblayer. (...) Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse. » dans BENJAMIN, Walter, « Le caractère destructeur » [1931], p. 330-332, *Œuvres II, op.cit.*, p. 332.

⁸⁶⁷ ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *L'écran de la mémoire. Essais de lecture cinématographique, op.cit.*, p. 93.

sentiment de se trouver face à une déferlante, débordé par une vitesse effrénée, à coup de précipitations et d'accélération. Celles-ci néanmoins ne conduisant pas vers un but, le rythme évoque plutôt un mouvement circulaire, tournoyant, proche de celui d'un tourbillon, et qui pour cette raison paraît ne renvoyer qu'à lui-même, et par là se relancer sans cesse, selon un principe de reprise infinie, d'« engendrement des images par les images⁸⁶⁸ », tel que le souligne Roland Recht. À cette violence du montage répond celle des images elles-mêmes (et bien que distinguer entre ces deux violences dans les *Histoire(s) du cinéma* ne soit pas tout à fait fondé, on y reviendra), celle des archives comme celle de l'art, ce vis-à-vis de la violence historique et de la violence propre à l'art étant l'un des thèmes constants du film.

Ainsi, dans les premières minutes de l'épisode 3a (*La monnaie de l'absolu*), qui peuvent en l'occurrence servir de cadre de référence, le montage superpose la voix de Godard qui lit, en un renvoi manifeste aux guerres yougoslaves contemporaines, le texte écrit par Victor Hugo en 1876 pour dénoncer les massacres des Serbes commis par les Turcs – « Il devient nécessaire d'appeler l'attention des gouvernements européens sur un fait tellement petit, à ce qu'il paraît, que les gouvernements semblent ne point l'apercevoir. Ce fait, le voici : on assassine un peuple... » –, des écrits, qui correspondent aux titres des épisodes (*Seul le cinéma, Fatale beauté...*), ou encore ces mots qui hantent les *Histoire(s)*, et sur lesquels on aura l'occasion de revenir : « La réponse des ténèbres ». Ceux-ci apparaissent inscrits sur la photographie d'un cadavre horriblement décharné, suivi par celle d'une femme à terre, ensanglantée, un chien mort à ses côtés ; puis celle de Robert Capa, l'œil vissé sur son appareil

⁸⁶⁸ Mouvement « perpétuel » qui pour Recht « met en évidence le mécanisme de l'"invention" cinématographique elle-même, et de la pensée par analogie. » dans RECHT, Roland, *Point de fuite. Les images des images des images*, op.cit., p. 260.

(le texte poursuivant : « c'est que les crimes sont des crimes, c'est qu'il n'est pas plus permis à un gouvernement qu'à un individu d'être un assassin... »). D'autres photographies apparaîtront, celle d'une femme avec ses enfants au milieu des ruines, du visage de François Mitterrand barré par des lunettes noires (« C'est que tout cela est horrible, c'est qu'il suffirait d'un geste des gouvernements d'Europe pour l'empêcher, et que les sauvages qui commettent ces forfaits sont effrayants, et que les civilisés qui les laissent commettre sont épouvantables... »). À ces archives photographiques s'ajoutent également les plans au ralenti d'une fosse où sont jetés les corps des déportés et, plus tard, les plans de l'enfant errant d'*Allemagne année zéro*. Les peintures constituent une grande part des images de cette séquence, celles de Goya en tête (*Saturne dévorant son enfant*, *Les Majas au balcon*, des planches des *Désastres de la guerre* et des *Disparates...*), auxquelles s'ajoutent encore certaines figures de Gentileschi, Uccello, Delacroix, Vélasquez, El Greco, Füssli, Grünewald, Monet...

Ceci dit, la recherche et l'attribution des sources utilisées dans cet extrait n'est pas ici la préoccupation première⁸⁶⁹, et il suffit de remarquer ce que les images évoquent dans l'ensemble, soit l'objet de la représentation. Ainsi, dans un premier temps, et comme si l'on avait voulu faire une adaptation de ce texte à l'écran, le montage paraît redoubler les mots d'Hugo par les images qu'ils appellent : cadavres réels ou monstres mythologiques, figures torturées, corps décharnés, se succèdent au rythme de la description des violences (« tout près de nous, là, sous nos yeux, on massacre, on incendie, on pille, on extermine, on égorge les pères et les mères, on vend les petites filles et les petits garçons... »). C'est là un thème

⁸⁶⁹ On peut consulter une « partition » détaillée des *Histoire(s) du cinéma* grâce au travail de Céline Scemama sur : <http://cri-image.univ-paris1.fr/celine/celinegodard.html>.

manifeste des *Histoire(s) du cinéma* : la violence inouïe dont l'Histoire semble être le théâtre, cette violence déchaînée dans les crimes horribles et les souffrances effroyables, ce que l'histoire peut induire de violence, et pour reprendre ici les mots de Primo Levi, « inutile », c'est-à-dire en surcroît par rapport au but premier, gratuite, « devenue une fin en soi, visant uniquement à créer de la douleur (...), toujours redondante, toujours hors de proportion avec ce but même⁸⁷⁰ », et où s'exerce une intention délibérément malfaisante – soit les deux dimensions que le terme de « mal » comprend, c'est-à-dire à la fois le « mal faire » et le mal souffert.

Pour Ricœur, on l'a évoqué dans la première partie, la plainte s'élève au point d'articulation entre un mal disproportionné, injustifiable et irréparable au regard de souffrances elles-mêmes incommensurables. À ce titre, la plainte élégiaque, dans les *Histoire(s)*, répond d'abord à cet excès ou ce trop grand, cette démesure du mal historique : la violence démesurée, les souffrances excessives, l'extrême intersection du mal que, par ailleurs, le texte d'Hugo rappelle sans cesse (« c'est que les cimetières sont encombrés de plus de cadavres qu'on n'en peut enterrer, de sorte qu'aux vivants qui leur ont envoyé le carnage, les morts envoient la peste, ce qui est bien fait »). De fait, dans l'extrait, c'est également par le biais du lyrisme hugolien que l'on retrouve les accents de la plainte élégiaque : mis au service d'un réquisitoire contre les crimes de guerre, ce lyrisme imprécatoire (et qui dans les *Histoire(s) du cinéma* est récurrent), est emblématique de la plainte élégiaque, qui lamente les victimes autant qu'elle dénonce les coupables, dit le terrible du mal et l'effroi devant ce terrible.

⁸⁷⁰ LEVI, Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante après Auschwitz*, *op.cit.*, p.104-105.

Si le texte d'Hugo paraît donc convoquer les images ou, à l'inverse, mais dans le même ordre d'idées, comme si celles-ci convoquaient leur légende – les images de violence s'accordant à leur désignation dans les mots, l'objet de la plainte, le terrible du mal, devenant l'objet de la représentation –, il ne faut pas néanmoins laisser passer l'autre pendant de ces violences : les images ne sont pas qu'images *de* violence, les images *sont* violentes, elles font elles-mêmes violence. Cette violence propre à l'art, « violence de la sensation⁸⁷¹ », pour le dire avec Deleuze (violence, dans cet extrait, de la peinture en particulier, mais plus généralement, dans les *Histoire(s)*, non seulement de la peinture, mais de la parole poétique, de la musique et, bien entendu, on va y revenir, du cinéma lui-même) donne également aux *Histoire(s) du cinéma* le titre de l'un de ses épisodes (2b), « Fatale beauté », qui s'affiche au tout début de l'extrait sur les tableaux de Goya et de Gentileschi. Dire de la beauté qu'elle est fatale, c'est bien la marquer d'une violence inexorable, à laquelle on ne peut échapper, et d'abord parce qu'elle nous est absolument supérieure : le fatal, c'est aussi le trop grand, c'est encore la marque d'une démesure. L'extrait de *La mort de Virgile* d'Hermann Broch lu par Sabine Azéma dans l'épisode éponyme constitue bien en ce sens, et comme l'a relevé Jacques Aumont, « l'épicentre⁸⁷² » des *Histoire(s)*, en évoquant le « pouvoir démoniaque » de la beauté, la part inaliénable de négativité qu'elle comporte.

Or, non seulement le film figure-t-il cette violence, mais il l'exploite et l'aggrave : ce style saccadé ou syncopé, le montage usant de nombreux fondus enchaînés, d'ouvertures à l'iris et de surimpressions, les images apparaissant et alternant par clignotement, ou par

⁸⁷¹ « C'est comme chez Artaud : la cruauté n'est pas ce qu'on croit, et dépend de moins en moins de ce qui est représenté. » dans DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op.cit.*, p. 43.

⁸⁷² AUMONT, Jacques, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard, op.cit.*, p. 71.

« battement⁸⁷³ », n'autorisent fréquemment l'œil qu'à négocier l'essentiel, et c'est bien souvent par à-coup, sans distance et sans trêve, que l'on éprouve, dans les *Histoire(s) du cinéma*, les images, les figures, les formes, les couleurs.

Il n'est donc pas innocent que dans les *Histoire(s) du cinéma*, la démesure du « mal » dans l'histoire, c'est-à-dire ici tel qu'il apparaît dans les archives filmiques et les photographies, transparaisse par le biais d'une seconde démesure, qui est alors celle de l'art, leur conjonction au montage traçant entre les deux termes plusieurs sortes de relations. Dans un premier temps, s'opère un rapport que l'on peut dire contaminant : par le montage, de proche en proche, le mal « affecte » la beauté « par contact » et ce « contact infectant⁸⁷⁴ », pour emprunter les termes de Ricœur dans son étude sur la symbolique du mal, ajoute encore au terrible de l'art, à son opacité. Se découvrant l'un et l'autre dans la démesure de leur manifestation, les peintures, dans l'extrait, paraissent ainsi moins « illustrer » le texte d'Hugo, qu'elles ne semblent redoubler la violence et l'effroi, et en fin de compte participer du mal elles-mêmes. De cette liaison progressive résulte donc une amplification, comme si la démesure de l'un augmentait encore celle de l'autre, la renouvelait, ces deux figures du terrible projetant leurs ombres – ombres dont les contours, alors, et par le montage, tendent à empiéter l'une sur l'autre –, pour former ensemble comme une avancée d'effroi sur le spectateur, une démesure plus démesurée encore, le terrible des œuvres rehaussant cet effroi. En d'autres

⁸⁷³ Jacques Aumont signale ainsi que le montage fonctionne sur « le battement d'images. Le battement est l'alternance rapide de deux images, qu'elles se recouvrent intégralement ou parfois se trouent ou se déchirent mutuellement : un mixte de montage ultracourt, de surimpression et de volet », dans AUMONT, Jacques, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard, op.cit.*, p. 97.

⁸⁷⁴ RICOEUR, Paul, *Philosophie de la volonté. 2. Finitude et culpabilité* [1960], Paris, Seuil, coll. « Essais », 2009, p. 233.

termes, dans les *Histoire(s) du cinéma*, l'art, face au mal, n'apparaît ni réparateur ni consolant, mais plutôt comme sa corrélation, et en tout état de cause enchaînés l'un à l'autre.

Cette représentation du mal par le moyen de l'art recouvre donc un autre glissement : parce qu'éprouvées dans les œuvres, les manifestations du mal se chargent également d'une nouvelle temporalité, qui ne peut plus être seulement ponctuelle, datable, uniquement liée à son contexte d'apparition historique, mais qui se trouve enveloppée, pour ne pas dire confondue, donc, dans celle de l'art. C'est là peut-être également l'un des aspects de ce « confondre » cher à Godard : non seulement l'art comparait-il au regard de l'histoire et l'histoire au regard de l'art, non seulement peut-elle être, donc, confondue par l'art, mais, à la faveur de cette confusion, l'art contamine également l'histoire de sa propre « fatalité ». Il est assez évident, dans l'extrait, que les images, comme le texte d'Hugo, font signe bien au-delà du référent manifeste que sont les guerres yougoslaves, non seulement les peintures donc, mais aussi les images d'archives, l'inscription de la date du discours d'Hugo à la fin de l'extrait signalant visiblement son actualité, mais évoquant par conséquent l'idée que le crime récidive sans cesse. On a déjà signalé pour Marker cette relecture fatale de l'histoire, chez Godard elle passe donc également par le basculement des documents historiques dans le champ de gravitation de l'art. Le montage, alors, tend à faire des documents moins l'empreinte d'un événement ou d'un contexte historique singulier, et bien qu'il soit évidemment toujours possible de distinguer un tel contexte, que le témoignage d'un mal historique sempiternel⁸⁷⁵, à partir duquel la plainte pourra donc sans cesse se relancer.

⁸⁷⁵ Georges Didi-Huberman écrit en ce sens dans *Images malgré tout* : « N'est-ce pas le sans fin de la destruction de l'homme par l'homme que Godard veut signifier dans cette histoire et dans cette pratique du montage ? », dans DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout, op.cit.*, p. 187.

Mais on peut considérer que c'est également à cette conjonction de démesures que réplique la démesure du film lui-même qui, pour s'y mesurer, doit précisément faire proliférer les images, les sons, les textes, démultiplier les formes et les figures – et pour en fin de compte devenir cette œuvre elle-même excessive, disproportionnée. Dans le même temps néanmoins, par ce mouvement même et sous sa pression comme sous celle de ces deux démesures, l'œuvre tend effectivement à se disloquer, à se disperser, par quoi encore cette dislocation est l'indice qu'elle ne maîtrise pas ces démesures, mais qu'elle en est affectée : les *Histoire(s)* ne répliquent pas à ces excès en y opposant une configuration, en reconfigurant leur terrible, en contenant leur violence, elles n'ont pour elles ni la consistance de la figure ni la plénitude du sens, mais seulement ce mouvement anxieux qui sans cesse répète le choc.

Les images des fictions du cinéma qui apparaissent dans les *Histoire(s)* ne semblent dans le même sens être convoquées que dans la mesure où cette convocation ne les laisse pas indemnes, mais les défait au contraire systématiquement de la puissance et de l'enchaînement narratifs par et dans lesquels elles pouvaient être comprises et appréhendées. C'est à cette fin également que les *Histoire(s) du cinéma* opposent à l'image unique la surimpression, ce qui, avec la hantise qu'elle évoque, tend également à altérer l'image et sa représentation – l'image devenant effectivement autre en y faisant coexister d'autres images et d'autres représentations – et par là à enrayer le sens dont elle pouvait être porteuse, ainsi que sa reconnaissance, à tout le moins gênée. On pourrait dire en ce sens, et pour rappeler l'expression de Garneau, que toute image dans les *Histoire(s)* est une « image trespas ». C'est également ce que suggère la reprise de la citation de Bresson issue de ses *Notes sur le cinématographe* dans l'épisode 1b, (*Une histoire seule*) : « Si une image regardée à part exprime nettement quelque chose, si elle

comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images. Les autres images n'auront aucun pouvoir sur elle, et elle n'aura aucun pouvoir sur les autres images. Ni action, ni réaction. Elle est définitive et inutilisable dans le système du cinématographe⁸⁷⁶. »

Les séquences sont ainsi presque systématiquement coupées (une des rares scènes que l'œuvre autorise à se dérouler est celle des enfants dérivant sur la barque de *La nuit du chasseur* dans l'épisode 2a, *Seul le cinéma*), interdisant non seulement la poursuite de l'action mais du mouvement. Or, c'est également par le biais de ces coupes dans le mouvement, qui ne peut se déployer ni dans le temps ni dans l'espace, soit de cette amputation des films par abstraction spatio-temporelle des plans ainsi prélevés, que les *Histoire(s)* peuvent donner le sentiment d'une œuvre presque entièrement dominée par les gros plans. Au demeurant, non seulement le film contient-il effectivement une multitude de gros plans filmiques et photographiques de visages, mais encore, on l'a dit, d'ouvertures et de fermetures à l'iris, qui tendent un peu plus à « déterritorialiser »⁸⁷⁷ les images (comme, d'ailleurs, à accentuer la sensation d'une circularité de l'œuvre), où domine alors le « montage affectif⁸⁷⁸ », et où tous les plans tendent à devenir gros plans, soit « images-affections », c'est-à-dire, selon Deleuze, « icônes⁸⁷⁹ ».

C'est également par ce biais et l'usage de ce terme que Rancière a donc commenté les *Histoire(s) du cinéma*, en écrivant que Godard « ramène vers la gloire de l'icône le joyeux

⁸⁷⁶ Cf. BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 23. On peut rappeler la note qui suit : « M'appliquer à des images insignifiantes (non signifiantes). » *Idem*.

⁸⁷⁷ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 137.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 152.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 156.

désordre des mots et des images⁸⁸⁰ ». Il ne s'agit donc pas simplement, et tel qu'il le précise, « de séparer des images de leur enchaînement narratif », comme on l'a signalé, mais de « transformer leur nature d'images⁸⁸¹ », c'est-à-dire « d'en faire des unités appartenant non plus à des stratégies narratives/affectives sur le mode représentatif mais à un sensorium originaire⁸⁸² ». Rancière prend pour exemple l'épisode 4a (*Le contrôle de l'univers*), dans lequel Godard soustrait aux films d'Hitchcock quelques-unes de ses célèbres images (le verre de lait de *Souçons*, le briquet de *L'inconnu du Nord-Express*, la clé dans la bouche d'égout de *Pas de printemps pour Marnie*, la bouteille des *Enchaînés.*, etc.), tout en commentant : « On a oublié pourquoi Joan Fontaine se penche au bord de la falaise et qu'est-ce que Joel McCrea s'en allait faire en Hollande. On a oublié à propos de quoi Montgomery Clift garde un silence éternel et pourquoi Janet Leigh s'arrête au Bates Motel et pourquoi Teresa Wright est encore amoureuse d'Oncle Charlie. On a oublié de quoi Henry Fonda n'est pas entièrement coupable et pourquoi exactement le gouvernement américain engage Ingrid Bergman. Mais on se souvient d'un sac à main. Mais on se souvient d'un autocar dans le désert. Mais on se souvient d'un verre de lait, des ailes d'un moulin, d'une brosse à cheveux. Mais on se souvient d'une rangée de bouteilles, d'une paire de lunettes, d'une partition de musique, d'un trousseau de clefs, parce qu'avec eux et à travers eux Alfred Hitchcock réussit là où échouèrent Alexandre, Jules César, Napoléon : prendre le contrôle de l'univers. »

L'opération de Godard consiste donc, pour Rancière, qui commente alors également les ouvrages de Deleuze (le cinéma d'Hitchcock représentant la crise de l'image-mouvement

⁸⁸⁰ Il poursuit : « Il éternise, en assemblant les fragments des fictions du siècle, le royaume – spirituel et plastique – des ombres cinématographiques, héritières des figures picturales. » dans RANCIÈRE, Jaques, *La Fable cinématographique, op.cit.*, p. 215.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 219.

⁸⁸² *Ibid.*, p. 221.

dans ces derniers), à « paralyser » et à « passiviser »⁸⁸³ le cinéma, pour le rendre, avec Godard, « à l'impression des choses sur un écran transformé en voile de Véronique⁸⁸⁴ » – à extraire le cinéma du régime représentatif, donc, ce qui finalement le reverse au compte du régime esthétique de l'art. Or, pour Rancière, l'œuvre d'Hitchcock « obéit exemplairement à la tradition représentative » et ses images à la catharsis aristotélicienne, en autorisant la « purification de la passion dramatique par excellence, la crainte. Celle-ci est en même temps suscitée sur son mode identificatoire et purifiée, allégée en jeu de savoir qui traverse l'angoisse et s'en libère⁸⁸⁵. »

S'il semble indéniable que le cinéma d'Hitchcock réponde encore à une logique représentative et que la stratégie de Godard vise à l'en soustraire, il est possible, néanmoins, de considérer différemment son œuvre et la place centrale qu'elle occupe dans les *Histoire(s)*. Ainsi Kracauer remarquait-il, on l'a dit, qu'un certain nombre de sujets étaient particulièrement adéquats au cinéma car ils permettaient de mettre en lumière et en application ses propriétés indiciaires. Il citait à ce propos Hitchcock, déclarant qu'il avait recours à ce genre d'histoires car elles correspondaient « le mieux au médium filmique⁸⁸⁶ ». Kracauer ajoutait en ce sens :

« (...) leur déroulement l'incite ainsi à mobiliser son inquiétant sens des interactions entre état d'âme et monde environnant, entre excitation intérieure et apparence des objets. Mais, plus important encore, du fait même de leur insignifiance, les *thrillers* lui permettent de braquer les projecteurs sur les moments de la réalité que la photographie peut saisir sans

⁸⁸³ « Deleuze et Godard s'emploient à la même tâche : paralyser le cinéma d'Hitchcock, isoler ses images, transformer ses agencements dramatiques en moments de passivité. » *Ibid.*, p. 156.

⁸⁸⁴ *Idem.*

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 220.

⁸⁸⁶ KRACAUER, Siegfried, *Théorie du cinéma. La rédemption de la réalité matérielle*, *op.cit.*, p. 394.

tenir compte des contraintes que lui imposeraient des intrigues traitant de questions plus substantielles⁸⁸⁷. »

En d'autres termes, si Hitchcock représente encore, cette représentation est strictement encadrée par un autre régime, en ce cas le régime indiciaire : on peut dire en ce sens qu'Hitchcock a réduit les histoires à l'appareil. Cette réduction et cet encadrement tendent à rendre plus problématiques les rapports d'Hitchcock à la tradition représentative que ne l'avance Rancière, à tout le moins à rendre questionnable son « obéissance exemplaire » à celle-ci. La catharsis suppose en effet, Rancière le mentionne, un jeu de l'ignorance et du savoir ou de la compréhension, où la reconnaissance l'emporte en fin de compte et compense ainsi la discordance présentée par le récit. Or, et s'il est vrai qu'en termes d'intrigue, les spectateurs des films d'Hitchcock y trouvent un dénouement, ce qui, en revanche, ne cesse pas d'inquiéter, ce sont en effet ces « interactions », comme l'écrit Kracauer, ou ce « tissu de relations⁸⁸⁸ », pour le dire avec Deleuze, ou encore, avec Rohmer et Chabrol, cet « échange ». L'idée de l'échange dans l'œuvre d'Hitchcock, écrivent-ils ainsi, « peut trouver une expression soit morale (le transfert de culpabilité), soit psychologique (le soupçon), soit dramatique (le chantage, voire le pur « suspense »), soit encore matérielle (un va-et-vient)⁸⁸⁹. » C'est pourquoi Deleuze considère qu'Hitchcock introduit l'« image mentale » au cinéma, en ce que « les actions, les affections, les perceptions, tout est interprétation, du début jusqu'à la fin⁸⁹⁰ », où c'est donc la relation ou la chaîne de relations qui est l'objet de l'image.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 394-395.

⁸⁸⁸ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 271.

⁸⁸⁹ CHABROL, Claude et ROHMER, Éric, *Hitchcock* [1957], Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 1986, p. 13.

⁸⁹⁰ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p.

En réalité, il semble néanmoins que chacun de ces termes puisse être effectivement compris, et au regard de l'œuvre d'Hitchcock, dans celui de soupçon, qui dès lors surpasse le seul thème psychologique⁸⁹¹ et par lequel on peut désigner le fond de cette relation. Ce qui est en effet particulièrement inquiétant chez Hitchcock, c'est que le soupçon s'immisce au sein de chaque image et qu'il n'est pas un objet ni un personnage qui y échappe. Il y a moins en ce sens « transfert de culpabilité », dans ses films, que soupçon permanent, car il n'y a pas non plus de véritables innocents. Parler de transfert en effet, comme, par ailleurs, de suspense, tend à reporter sur l'intrigue et son développement la suggestion de culpabilité⁸⁹². Or, dans les films d'Hitchcock, il n'y a pas à attendre pour qu'un objet devienne un indice, qu'un regard semble trahir une arrière-pensée, ou encore qu'un visage apparaisse comme un masque et qui, précisément parce que masqué, devient alors suspect en suggérant qu'il dissimule quelque chose, en général un désir – et le désir est toujours suspect chez Hitchcock.

La caméra étant l'instrument de ce soupçon permanent, il faut ajouter que la réalité sur laquelle Hitchcock « braque ses projecteurs », pour reprendre les mots de Kracauer, est une réalité profondément suspecte, comme l'est par conséquent son image. On pourrait en ce sens réemployer une fameuse expression de Ricœur, par laquelle il désigne Marx, Nietzsche et Freud, et par là détourner le titre d'Hitchcock, non pas « maître du suspense », mais alors « maître du soupçon ». Car c'est bien « l'interprétation comme exercice du soupçon⁸⁹³ » que

⁸⁹¹ Chabrol et Rohmer écrivent ainsi : « Le *soupçon* est en effet un des thèmes favoris de l'auteur de *Rebecca*, au point qu'il n'est pas un de ses films où il ne trouve sa place. C'est, en quelque sorte, le répondant psychologique de cette idée de l'échange (...). Nous pouvons même dire qu'il s'agit là d'un motif cinématographique privilégié. » *Ibid.*, p. 73.

⁸⁹² Rohmer et Chabrol écrivent ainsi trop rapidement de *Soupçon* (1941) que « toute la première partie est une charmante histoire d'amour » et que lorsque « le soupçon s'insinue, le ton change : le style aussi. » dans CHABROL, Claude et ROHMER, Éric, *Hitchcock, op.cit.*, p. 73-74. Or cette « première partie » déjà présente un Cary Grant *inquiétant* Joan Fontaine.

⁸⁹³ RICOEUR, Paul, *De l'interprétation. Essai sur Freud* [1965], Paris, Seuil, coll. « Essais », 2008, p. 38-42.

la méthode d'Hitchcock partage avec celle de ses illustres prédécesseurs. Rohmer et Chabrol écrivaient ainsi, contre Bazin, que la « vraie conquête du cinéma moderne » n'était pas « la mise en question du "découpage classique", mais celle du *cadre*, ce cadre eisensteinien auquel Orson Welles reste archaïquement fidèle⁸⁹⁴ », ce cadre et son sens que l'on a dit consistant, et qu'Hitchcock au contraire décontenance. C'est en cela que la représentation chez Hitchcock apparaît non seulement encadrée par le régime indiciaire mais à son tour inquiétée par lui, et l'on peut dire à ce titre que le savoir et la reconnaissance qu'elle implique semblent au contraire indéfiniment suspendus par le soupçon, l'ambiguïté de l'image chez Hitchcock paraissant bien plus proche de l'*unheimlich* freudien, cette inquiétante étrangeté du familier⁸⁹⁵.

Ce détour par Hitchcock permet de reconsidérer le rapport des *Histoire(s)* aux fictions du cinéma. Trois grandes propositions se font face et s'enchevêtrent dans l'œuvre : la première dit que les fictions du cinéma ont préfiguré ce que la guerre allait faire advenir, la seconde, que la fiction a agi (et agit encore) « contre le réel », et que le réel alors s'est vengé (se venge encore) : « Voilà presque cinquante ans que dans le noir le peuple des salles obscures brûle de l'imaginaire pour réchauffer le réel. Maintenant celui-ci se venge. Il veut de vraies larmes, et du vrai sang. (...) Les grands réalisateurs de fiction ont été incapables de contrôler la vengeance qu'ils avaient vingt fois mise en scène. » (*Toutes les histoires*, épisode 1a) ; la troisième, enfin, pose « l'égalité et la fraternité entre le réel et la fiction » (épisode 3b, *Une vague nouvelle*). Toutes ces propositions appartiennent et sont projetées par le cinéma, qui a

⁸⁹⁴ CHABROL, Claude et ROHMER, Éric, *Hitchcock*, *op.cit.*, p. 99.

⁸⁹⁵ À ce sujet, cf. en particulier ZIZEK, Slavoj, « Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite », dans ZIZEK, Slavoj (dir.), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock* [1992], trad. par Marie-Mathilde Burdeau, Paris, Capricci, 2010, p. 210. Cf. également BONITZER, Pascal, « It's only a film ou La face du néant », *Cahiers du cinéma*, hors-série numéro 8 : *Alfred Hitchcock*, Paris, 1980.

donc tout à la fois servi le mythe en masquant le réel (ce qu'évoque la phrase détournée de Malraux dans l'épisode 1a : « La guerre est là pour le prouver. Les masses aiment le mythe et le cinéma s'adresse aux masses⁸⁹⁶. »), failli à son devoir qui était d'enregistrer ce qu'il se passait alors, filmé pourtant « la vengeance du réel » et ainsi sauvé « son honneur » et, finalement, on l'a mentionné, le néoréalisme étant alors exemplaire, rendu à la réalité de son réel par le biais de la fiction.

Ce que prélève alors Godard aux fictions du cinéma, ce qu'il en retient, est en effet ce qui en elles échappe déjà d'une manière ou d'une autre à la fiction, ce qui en déborde, la déconcerte ou la violente, ce qui dans la fiction est en moins, ou au contraire en excès, et qui ainsi peut être reversé au réel. Cette retenue est principalement constituée de gestes, de corps et de visages (il n'y a pas ou très peu d'espaces apparaissant pour eux-mêmes, dans les *Histoire(s)*, c'est-à-dire sans hommes), leurs images composant ainsi une sorte de fond d'archives anthropologiques (mais une anthropologie qu'il faut bien dire pessimiste, car cette retenue est souvent celle de la représentation de la violence). La dernière partie (4b, *Les signes parmi nous*) est explicite sur ce point, qui fait résonner par écho, au tout début de l'épisode et à plusieurs reprises, « L'homme... l'homme... l'homme... », avant de poursuivre par le reste de la citation, « ... a dans son pauvre cœur des endroits qui n'existent pas encore et où la douleur entre afin qu'ils soient... », *Adam et Ève chassés du paradis* de Masaccio apparaissant alors, suivi du massacre et de la pendaison d'*Alexandre Nevski* (1938). Si les images de fiction deviennent à leur tour archives du réel, alors elles sont elles-mêmes ces instances de réalité

⁸⁹⁶ « Le cinéma s'adresse aux masses, et les masses aiment le mythe, en bien et en mal. La guerre suffirait à nous le montrer, si nous voulions l'oublier : le stratège de café est un personnage moins répandu que "celui qui sait de source sûre que l'ennemi coupe les mains des enfants". (...) Le mythe commence à Fantômas, mais il finit au Christ. » dans MALRAUX, André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* [1939], Paris, Nouveau Monde, 2003, p. 76.

par lesquelles celle-ci peut faire retour : « the most striking effect of the quotations appears to be their capacity to elicit an encounter with the real⁸⁹⁷ », remarque en ce sens Alessia Ricciardi. Or, c'est bien ce devenir archive de toutes les images qui fait également la teneur élégiaque des *Histoire(s) du cinéma*.

Rendre les fictions et ses figures au réel, les défaire ainsi de leur portée fictionnelle et figurative, en faire effectivement des archives, c'est en retour marquer la trace du réel sur ces images, c'est indiquer que le réel n'a laissé ni la fiction ni ses figures intactes. La violence des images comme celle dont elles témoignent autorise par conséquent difficilement à considérer les *Histoire(s)* comme la « démonstration d'une innocence radicale des images mobiles⁸⁹⁸ », comme le soutient Rancière, auquel cas celles-ci, aussi bien que leurs fictions, apparaîtraient indemnes. Or, les *Histoire(s)* ne sont pas libres de la contrainte du document, qu'elles superposent au contraire à la fiction, car c'est une fiction qui n'est pas inquiétée, qui prend des libertés avec le réel, auquel, en quelque sorte, elle retire sans redonner, une fiction sans-gêne, donc, qui désormais paraît obscène (c'est, exemplairement, dans l'épisode 3a, *La monnaie de l'absolu*, Spielberg en Pologne, « lorsque plus jamais ça est devenu : c'est toujours ça », et qu'apparaissent alors les images d'une femme montée par un chien).

En ce sens, le noir dont sortent les images et qui les sépare ne constitue pas seulement un « sensorium originaire », « un arrière-monde des images », « leur monde⁸⁹⁹ », comme y insiste Rancière, mais également le « noir du temps » dont elles sont issues et dont elles témoignent, « la réponse des ténèbres » au regard desquelles elles apparaissent et dont elles doivent elles-mêmes répondre. La reprise des derniers mots de la leçon inaugurale de Foucault

⁸⁹⁷ RICCIARDI, Alessia, *The Ends of Mourning. Psychoanalysis, Literature, Film*, op.cit., p. 184.

⁸⁹⁸ RANCIÈRE, Jaques, *La Fable cinématographique*, op.cit., p. 217.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 220.

au Collège de France, qui rend hommage à Jean Hyppolite, tandis qu'apparaît la photographie de la liquidation du ghetto de Varsovie et d'abord du jeune garçon en son centre (auquel Godard dans *JLG/JLG, autoportrait de décembre* (1994) confronte également sa propre photographie d'enfant), met en évidence cette obligation de l'œuvre à l'égard de l'histoire passée : « Et je comprends mieux pourquoi j'éprouvais tant de difficulté à commencer tout à l'heure. Je sais bien maintenant quelle est la voix dont j'aurais voulu qu'elle me précède, qu'elle me porte, qu'elle m'invite à parler et qu'elle se loge dans mon propre discours. Je sais ce qu'il y avait de si redoutable à prendre la parole, puisque je la prenais en ce lieu d'où je l'ai écouté, et où il n'est plus, lui, pour m'entendre. » À cette mémoire de la souffrance répond l'enténébrement de l'œuvre qui, dans sa violence propre, rappelle celle de l'histoire.

Mais il est également une autre violence, la violence en quelque sorte originelle de la photographie et du cinéma, celle qui consiste à faire du réel une image. Ce sont encore des mots tirés de l'épisode *Fatale beauté* : « la photographie aurait pu être inventée en couleurs, elles existaient mais voilà : au petit matin du vingtième siècle les techniciens ont décidé de reproduire la vie. On inventa donc la photographie et le cinéma. Mais comme la morale était encore forte et qu'on se préparait à retirer à la vie jusqu'à son identité, on porta le deuil de cette mise à mort. Et c'est avec les couleurs du deuil, avec le noir et avec le blanc, que la photo se mit à exister. (...) Et très vite, pour masquer le deuil, les premiers technicolors prendront les mêmes dominantes que les couronnes mortuaires. (...) Parce qu'il faut porter le deuil, mais en l'oubliant, n'est-ce pas ? »

Cette violence, qui « retire à la vie » pour en produire des icônes, est une violence qui concerne tout particulièrement Godard, en grand créateur d'images : « Le cinéma, ce n'est pas

une reproduction de la réalité, c'est un oubli de la réalité, déclare ainsi le cinéaste. Mais si on enregistre cet oubli, on peut alors se souvenir et peut-être parvenir au réel. C'est Blanchot qui a dit : «Ce beau souvenir qu'est l'oubli»⁹⁰⁰. » En d'autres termes, la brutalité du cinéma de Godard et de ses images témoigne, par choc en retour, de la violence que le cinéma exerce à l'encontre du réel en le mettant en images : la violence de l'œuvre est l'indice de cette violence première.

Mais en « enregistrant » cette violence puis en la projetant, on peut, « peut-être », remonter au réel. Cette « force faible de l'art », c'est également celle qu'exprime l'idée qui fait du cinéma le « musée du réel » et des images ses archives, par quoi se retrouve alors la possibilité d'une « rédemption du réel »⁹⁰¹ par l'image (épisode 3b, *Une vague nouvelle*).

Les *Histoire(s)*, cela a été largement commenté, doivent beaucoup au « musée imaginaire » de Malraux⁹⁰², c'est-à-dire à la possibilité d'une extension interminable du musée. Le film a lui-même tout de ce « musée du réel » dont il confie la tâche au cinéma, et du musée il reconduit l'ambivalence, lieu de mémoire et de retranchement, d'autorité de la tradition et de sa critique. Comme il y a quelque violence à faire des images des archives, une même violence est à l'œuvre dans l'idée de musée du réel, puisqu'elle dit bien que le cinéma muséifie le réel, c'est-à-dire le conserve, mais seulement en tant que ce réel est révolu

⁹⁰⁰ « Jean-Luc Godard : “Le cinéma, c'est un oubli de la réalité” », propos recueillis par Philippe Dagen et Franck Nouchi, *Le Monde*, 10 juin 2014. Godard ramasse probablement cette phrase de Blanchot qui écrit alors sur Proust, également citée dans l'épisode 4b des *Histoire(s)* : « Qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir. »

⁹⁰¹ Sur ce sujet et son rapprochement avec les thèses de Benjamin, cf. en particulier RICCIARDI, Alessia, *The Ends of Mourning. Psychoanalysis, Literature, Film, op.cit.*, p. 198-202. SCEMAMA, Céline, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 208-221. BERGALA, Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 221-249.

⁹⁰² Cf. en particulier PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997. PAÏNI, Dominique, « Que peut le cinéma ? », *Art Press*, hors-série, novembre 1998, p. 4-7.

et a été figé, à jamais, en une image : « Retrouver le temps pour mieux le perdre », ou la « tragédie spécifiquement cinématographique, celle du Temps deux fois perdu⁹⁰³. »

C'est pourquoi les *Histoire(s) du cinéma* peuvent apparaître comme le comble de cette réplique élégiaque : comme si le film se devait de consigner tout ce qui a été perdu ; de cette perte considérable et de l'infinité de pertes qu'elle comprend, tout reprendre – et pour mieux le perdre.

⁹⁰³ BAZIN, André, « À la recherche du temps perdu : Paris 1900 », *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage, op.cit.*, p. 41.

Conclusion

« Il était fatal que le cinéma, dans la crise de l'image-action, passe par des réflexions mélancoliques hégéliennes sur sa propre mort : n'ayant plus d'histoire à raconter, il se prendrait lui-même pour objet et ne pourrait plus raconter que sa propre histoire (...). Mais, en fait, si l'œuvre en miroir et l'œuvre en germe ont toujours accompagné l'art sans jamais l'exténuer, c'est que celui-ci y trouvait plutôt un moyen de constitution pour certaines images spéciales⁹⁰⁴. »

Il est donc possible que dans cette « redescription » élégiaque de la réalité le cinéma se réapproprie finalement une puissance dont on a dit qu'elle paraissait lui faire défaut. « Seul le cinéma », peut ainsi dire Godard, la réplique élégiaque apparaissant alors également comme l'opportunité d'explorer certaines possibilités du cinéma. On peut en même temps considérer que si le cinéma retrouve cette teneur élégiaque, c'est parce qu'elle se présente comme une réponse possible à certains problèmes actuels.

Peut-être, alors, en effet, *mieux* perdre : que la perte compte, que le cinéma fasse compter cette perte. Lui donner une place, contre celle qu'ordonnerait la représentation, contre également son exclusion par amnésie de la culture capitaliste. La suspension photographique ou quasi-photographique de l'archive filmique comme un arrêt critique, « à l'instant du danger⁹⁰⁵ », pour le dire avec Benjamin, ou à celui de la crise, avec Roland Barthes :

⁹⁰⁴ DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, *op.cit.*, p. 103.

⁹⁰⁵ BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'histoire » [1940], *Œuvres III*, *op.cit.*, p. 431.

« (...) tout, aujourd'hui, prépare notre espèce à cette impuissance : ne pouvoir plus, bientôt, concevoir, affectivement ou symboliquement, la durée : l'ère de la Photographie est aussi celle des révolutions, des contestations, des attentats, des explosions, bref des impatiences, de tout ce qui dénie le mûrissement. – Et sans doute, l'étonnement du « *Ça a été* » disparaîtra, lui aussi. Il a déjà disparu⁹⁰⁶. »

Il y a peut-être, et au regard des réserves de Barthes, quelque ironie à ce que le cinéma soit le biais par lequel on puisse à nouveau s'étonner du « ça a été », mais rien de contradictoire néanmoins. Est plus inquiétante, en revanche, la pensée que l'on ne puisse se rappeler de la réalité que lorsqu'elle nous frappe brutalement.

Que le lien du cinéma à la réalité puisse être masqué par le cinéma lui-même (que le cinéma soit lui-même à l'origine de la perte), explique peut-être qu'il faille produire la réalité comme un choc afin d'en faire un événement : donner des preuves, le constat brut, de la persistance du monde, montrer ce qu'il reste de la réalité derrière ses fictions, avons-nous dit, ou encore, rendre la perte persistante – attester en protestant.

Si le monde « fait *son* cinéma⁹⁰⁷ », un « cinéma quelconque » qui, en réalité, ne signifie plus qu'« une perte de monde⁹⁰⁸ », et que cette perte de monde semble progresser à une rapidité proprement cinématographique, on comprend que le problème qui se pose soit en effet celui-ci : comment faire pour arrêter le film.

⁹⁰⁶ BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, *op.cit.*, p. 146-147.

⁹⁰⁷ DELEUZE, Gilles, « Lettre à Serge Daney : optimisme, pessimisme et voyage », *Pourparlers*, *op.cit.*, p. 108.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 107.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ACKERMAN, Ada, *Eisenstein et Daumier. Des affinités électives*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013.

ADORNO, Theodor W., *Notes sur la littérature* [1984 pour la traduction française], trad. par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009.

ALEXIOU, Margaret, *The Ritual Lament in Greek Tradition* [1974], Seconde édition, révisée par Dimitrios Yatromanolakis et Panagiotis Roilos, Lanham, Rowman & Littlefield, 2002.

AMENGUAL, Barthélémy, *Du réalisme au cinéma*, anthologie établie par Suzanne Liandrat-Guigues, Paris, Nathan, 1997.

ARENDT, Hannah, *Les Origines du totalitarisme. Le système totalitaire* [1951], trad. par Jean-Loup Bourget, Robert Davreu et Patrick Lévy, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1995.

ARENDT, Hannah, *Auschwitz et Jérusalem* [1991], trad. par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Pocket, coll. « Agora », 1993.

ARISTOTE, *Poétique*, trad. par J. Hardy, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996.

ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. par Médéric Dufour et André Wartelle, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998.

AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1992.

AUMONT, Jacques, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999.

BARON, Jaimie, *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*, Londres et New York, Routledge, 2014.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques* [1953-1972], Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], Paris, Seuil, 2010.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.

BARTHES, Roland, *Le neutre. Cours au Collège de France, 1977-1978*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil, coll. « Traces écrites », 2002.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982.

BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance* [1833-1866], Choix et présentation de Claude Pichois et Jérôme Thélot, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2000.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal* [1861], Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2008.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage*, Cerf, coll. « 7^e art », 1958.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ? IV. Une esthétique de la Réalité : le néo-réalisme*, Paris, Cerf, coll. « 7^e art », 1962.

BELLOUR, Raymond, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo* [1990], Paris, La Différence, nouvelle édition revue et corrigée, 2002.

BELLOUR, Raymond, *L'entre-images 2. Mots, images*, Paris, P.O.L., 1999.

- BENAYOUN, Robert, *Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Paris, Stock, 1980.
- BENJAMIN, Walter, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* [1920], trad. par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, coll. « Champs Flammarion », 2002.
- BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand* [1925], trad. par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 2009.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages* [1927-1940], trad. par J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres II*, trad. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, trad. par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2011.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale, tome I*, Paris, Gallimard, 1966.
- BERGALA, Alain, *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, Bruxelles, Yellow Now, 1990.
- BERGALA, Alain, *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.
- BERGALA, Alain, *Abbas Kiarostami*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « les petits Cahiers », 2004.
- BERNARD-NOURAUD, Paul, *Figurer l'autre. Essai sur la figure du « musulman » dans les camps de concentration nazis*, Bruxelles, Kimé, coll. « Entre Histoire et Mémoire », 2013.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1955.
- BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias* [2009], trad. par Pierre Rusch et Christophe Jouanlanne, Paris, Klincksieck, 2013.

- BOILEAU, Nicolas, *L'Art poétique* [1674], Paris, Aug. Delalain, 1815.
- BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Gallimard, coll. « folio », 2010.
- BURDEAU, Emmanuel, NINEY, François, MÉRANGER, Thierry, *Sans soleil. Chris Marker*, Paris, CNC, 2003.
- BUTLER, Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil* [2009], trad. par Joëlle Marelli, Paris, Zones, 2010.
- CARDINAL, Serge, *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010.
- CAVELL, Stanley, *La Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma* [1971, 1974, 1979], trad. par Christian Fournier, Paris, Belin, 1999.
- CAYROL, Jean, *Œuvre lazaréenne*, Paris, Seuil, coll. « Opus », 2007.
- CAYROL, Jean et DURAND, Claude, *Le droit de regard*, Paris, Seuil, 1963.
- CHABROL, Claude et ROHMER, Éric, *Hitchcock* [1957], Paris, Ramsay, coll. « Ramsay poche cinéma », 1986.
- CHÉROUX, Clément (dir.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001.
- CORRIGAN, Timothy, *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2011.
- CORTADE, Ludovic, *Le cinéma de l'immobilité. Style, politique, réception*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Esthétique », 2008.
- DANEY, Serge, *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1983.

DANEY, Serge, *Ciné journal. Volume I : 1981-1982* [1986], Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque », 1998.

DANEY, Serge, *Ciné Journal. Volume II : 1983-1986* [1986], Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque », 1998.

DANEY, Serge, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main : cinéma, télévision, information (1988-1991)*, Lyon, Aléas, 1991.

DANEY, Serge, *La maison cinéma et le monde. 1. Le Temps des Cahiers 1962-1981*, Paris, P.O.L., 2001.

DANEY, Serge, *La Maison cinéma et le monde, 2. Les années Libé 1 (1981-1985)*, Paris, P.O.L., 2002.

DE BAECQUE, Antoine, *L'Histoire-caméra*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2008.

DELAGE, Christian, *La vérité par l'image. De Nuremberg au Procès Milosevic*, Paris, Denoël, 2006.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation* [1981], Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles, *Pourparlers. 1972-1990* [1990], Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003.

DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.

DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* [1990], Paris, Minuit, coll. « Critique », 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* [2002], Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, Paris, Minuit, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire, 4*, Paris, Minuit, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sentir le grisou*, Paris, Minuit, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Passés cités par JLG. L'œil de l'histoire, 5*, Paris, Minuit, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, Paris, Minuit, 2016.

DOUGLAS, Lawrence, *The Memory of Judgment: Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, New Haven and London, Yale University Press, 2005.

DRAME, Claudine, *Des films pour le dire. Reflets de la Shoah au cinéma, 1945-1985*, Genève, Metropolis, 2007.

DU BELLAY, Joachim, *La deffence et illustration de la langue francoyse* [1549], éd. Henri Chamard, Paris, Didier, 1948.

DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1990.

DULONG, Renaud, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1998.

EISENSTEIN, S. M., *La Non-indifférente nature*, 2 [1945-1947], trad. par Luda et Jean Schnitzer, *Œuvres, tome 4*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978.

EURIPIDE, *Andromaque*, trad. par M. Artaud, Paris, Charpentier, 1842.

FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1989.

FÉDIDA, Pierre, *L'absence*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1978.

FÉDIDA, Pierre, *et al., Humain / déshumain. Pierre Férida, la parole de l'œuvre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « petite bibliothèque de psychanalyse », 2007.

FLEISCHER, Alain, *L'Art d'Alain Resnais*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1827-1830], Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Champs », 1977.

FOSTER, Hal, *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], trad. par Yves Cantraine, Frank Pierobon et Daniel Vander Gucht, Bruxelles, La lettre volée, 2005.

FOSTER, Hal, *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*, Londres et New York, Verso, 2015.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

FOUCAULT, Michel, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard, Seuil, coll. « Hautes études », 1999.

FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse* suivi de *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique* [1909/1924], trad. par Yves Le Lay et Samuel Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 2006.

FREUD, Sigmund, *Métopsychoanalyse* [1915-1917], trad. par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1968.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse* [1915-1923], trad. par S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 1973.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.

GREEN, David et LOWRY, Joanna (dir.), *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Brighton, Photoworks/Photoforum, 2006.

HABIB, André, *L'attrait de la ruine*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma / Motifs », 2011.

HANSEN, Miriam, *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2012.

HEGEL, Georg Wilhelm, *Esthétique* [1818-1829], Paris, Le Livre de Poche, 2004.

HIRSCH, Joshua, *Afterimage: Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia, Temple University Press, 2004.

HORACE, *Œuvres. Odes, chant séculaire, épodes, satires, épîtres, art poétique*, trad. par François Richard, Paris, Garnier Flammarion, 1967.

ISHAGHPOUR, Youssef, *Kiarostami. Le réel, face et pile* [2001], Belval, Circé, coll. « Circé poche », 2007.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Mort* [1977], Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Champs essais », 2008.

JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique* [1804], trad. par Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Paris, L'Âge d'Homme, coll. « Germanica », 1979.

KESSEL, Joseph, *Jugements derniers. Les procès Pétain, de Nuremberg et Eichmann* [1995], Paris, Tallandier, coll. « Texto », 2007.

KIAROSTAMI, Abbas, et.al., *Abbas Kiarostami. Textes, entretiens, filmographie complète*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

KRACAUER, Siegfried, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, trad. de l'allemand par Sabine Cornille et Claude Orsoni et de l'anglais par Daniel Blanchard, Paris, Maison des Sciences de l'homme, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014.

KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* [1947], trad. par Claude B. Levenson, Paris, Flammarion, coll. « Champs Contre-Champs », 1987.

KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* [1960], trad. par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, édition établie et préfacée par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulo, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », 2010.

LE MAÎTRE, Barbara, *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2004.

LEVI, Primo, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* [1986], trad. par André Maugé, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2003.

- LEVINAS, Emmanuel, *Liberté et commandement* [1953 et 1962], Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 2008.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* [1971], Paris, Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 2006.
- LEYDA, Jay, *Film Begets Film. A Study of the Compilation film*, New York, Hill and Wang, 1964.
- LINDEPERG, Sylvie, *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS, 2000.
- LINDEPERG, Sylvie, « *Nuit et Brouillard* ». *Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, coll. « Histoire et document », 2007.
- LORAUX, Nicole, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la « cité classique »*, Paris, Mouton Éditeur, EHESS, 1981.
- LORAUX, Nicole, *Les mères en deuil*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1990.
- LORAUX, Nicole, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1999.
- LUPTON, Catherine, *Chris Marker. Memories of the Future*, Londres, Reaktion Books, 2005.
- MALRAUX, André, *Esquisse d'une psychologie du cinéma* [1939], Paris, Nouveau Monde, 2003.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 3ème édition, 2000.
- MESNARD, Philippe, *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2007.
- MONTERO, David, *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Bern, Peter Lang, 2012.

MULVEY, Laura, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, Londres, Reaktion Books, 2006.

NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée* [1986, 1990 et 1999], nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1999.

NANCY, Jean-Luc, *L'évidence du film. Abbas Kiarostami*, édition trilingue français-anglais-persan, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2001.

NARBONI, Jean et SIMSOLO, Noël, *Il était une fois... Samuel Fuller. Histoires d'Amérique racontées par Samuel Fuller à Jean Narboni et Noël Simsolo*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986.

NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « arts et cinéma », 2000.

OVIDE, *Amours*, trad. par Ulysse de Séguier, Paris, A. Quantin, 1879.

PAÏNI, Dominique, *Le cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

PIERRE, Sylvie, *Glauber Rocha*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1987.

PINDARE, *Traduction complète. Olympiques, Pythiques, Néméennes, Isthmiques, fragments. Avec discours préliminaire, arguments et notes*, Strasbourg, G. Silbermann, 1841.

PLATON, *La République*, trad. par Georges Leroux, Paris, GF Flammarion, 2004.

PROUST, Marcel, *Écrits sur l'art* [1890-1922], Paris, Garnier-Flammarion, 1999.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, trad. par Henri Bornecque, Paris, Garnier, 1933.

RACINE, Jean, *Bajazet* [1672], Paris, Le Livre de Poche, 2012.

RAMAZANI, Jahan, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

RANCIÈRE, Jaques, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2001.

RANCIÈRE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

RANCIÈRE, Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011.

RECHT, Roland, *Point de fuite. Les images des images des images*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2009.

RICCIARDI, Alessia, *The Ends of Mourning. Psychoanalysis, Literature, Film*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Cultural Memory in the Present », 2003.

RICOEUR, Paul, *Philosophie de la volonté. 2. Finitude et culpabilité* [1960], Paris, Seuil, coll. « Essais », 2009.

RICOEUR, Paul, *De l'interprétation. Essai sur Freud* [1965], Paris, Seuil, coll. « Essais », 1995.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive* [1975], Paris, Seuil, coll. « Essais », 1997.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique* [1983], Paris, Seuil, coll. « Essais », 2005.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 3. Le temps raconté* [1985], Paris, Seuil, coll. « Essais », 2007.

RICOEUR, Paul, *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie* [1985], Genève, Labor et Fides, 2010.

RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1986.

RICOEUR, Paul, *L'idéologie et l'utopie* [1986], trad. par Myriam Revault d'Allones et Joël Roman, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2005.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre* [1990], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1996.

RICOEUR, Paul, *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Launay*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

RICOEUR, Paul et LACOCQUE, André, *Penser la Bible*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2000.

ROLLET, Sylvie, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2011.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *L'écran de la mémoire. Essais de lecture cinématographique*, Paris, Seuil, 1970.

ROSENBERG, Harold, *La tradition du nouveau* [1959], Paris, Minuit, 1962.

ROSSAAK, Eivind (dir.), *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011.

ROSSELLINI, Roberto, *Le cinéma révélé*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Contre-champs », 1984.

SACKS, Peter M., *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1985.

SCEMAMA, Céline, *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard : la force faible d'un art*, Paris, L'Harmattan, 2006.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1992.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* [1999], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2010.
- SCHEFER, Jean-Louis, *Images mobiles. Récits, visages, flocons*, Paris, P.O.L., 1999.
- SCHILLER, Friedrich, *De la poésie naïve et sentimentale* [1795], trad. par Sylvain Fort, Paris, L'Arche, coll. « Tête-à-tête », 2002.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Fragments* [1797-1800], trad. par C. LeBlanc, Paris, José Corti, 1996.
- SCHWARTZ, Lynne Sharon (dir.), *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald* [2007], trad. de l'anglais par Delphine Chartier et Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2009.
- SEMPRUN, Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1994.
- SONTAG, Susan, *Styles of Radical Will* [1969], New York, Picador, 2013.
- SONTAG, Susan, *La Photographie* [1977], trad. par Gérard-Henri Durand et Guy Durand, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1979.
- SONTAG, Susan, *Under the Sign of Saturn* [1980], New York, Picador, 2013.
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres* [2002], trad. par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois, 2003.
- SPARGO, R. Clifton, *The Ethics of Mourning: Grief and Responsibility in Elegiac Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2004.
- STEIMATSKY, Noa, *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis, Londres, University Of Minnesota Press, 2008.
- TÖKEI, Ferenc, *Naissance de l'élégie chinoise* [1959], Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1967.

TRAVERSO, Enzo, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, La Découverte, 2016.

VÉRAY, Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire : de la conservation à la création*, Chasseneuil-du-Poitou et Paris, SCÉREN, CNDP-CRDP, coll. « Patrimoine », 2011.

VERNANT, Jean-Pierre, *La mort dans les yeux. Figure de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette Littérature, 1996.

VERTOV, Dziga, *Articles, journaux, projets*, trad. et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel, Paris, 10/18, Cahiers du cinéma, 1972.

VICKERY, John B., *The modern elegiac temper*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2006.

VIDEAU-DELIBES, Anne, *Les Tristes d'Ovide et l'épigramme romaine. Une poétique de la rupture*, Paris, Klincksieck, 1991.

VILLENEUVE, Johanne, *Chris Marker. La compagnie des images*, Les presses du réel, 2012.

WARBURG, Aby, *Miroirs de failles à Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928-29*, trad. par Sacha Zilberfarb, Paris, Les Presses du Réel, coll. « l'écarquillé », 2011.

WEES, William C., *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York, Anthology Film Archives, 1993.

WEIL, Simone, *La pesanteur et la grâce* [1948], Paris, Plon, coll. « Agora », 1988.

WOLLEN, Peter, *Readings and Writings. Semiotic Counter-strategies*, Londres, Verso, 1982.

ZELIZER, Barbie, *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

ZIOLKOWSKI, Theodore, *The Classical German Elegy. 1795-1950*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

Articles issus de revues

ABOUT, Ilsen et CHÉROUX, Clément, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques* [En ligne], numéro 10, novembre 2001, URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/261>

AGAMBEN, Giorgio, « L'élégie de Sokourov » [2003], trad. par Hélène Frappat, *Cahiers du cinéma*, numéro 586, janvier 2004, p. 49.

ALBERA, François, « *Persona* : le regard du refus », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, numéro 67, 2012, p. 24-31.

ANDERSON, Mark M., « The Edge of Darkness: On W. G. Sebald », *October*, vol. 106, automne 2003, p. 102-121.

ANDRÉ, Emmanuelle, « L'histoire hors d'elle-même : *Fin* d'Artavazd Pelechian », dans « Théâtres de la mémoire. Mouvement des images », BLÜMLINGER, Christa, LAGNY, Michèle, LINDEPERG, Sylvie, NINEY, François, ROLLET, Sylvie (dir.), *Théorème*, numéro 14, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p. 105-111.

AUMONT, Jacques, « *L'homme à la caméra*, film de Dziga Vertov », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/l-homme-a-la-camera/>

BADIOU, Alain, « Le plus-de-voir », *Art Press*, hors-série, novembre 1998, p. 86-90.

BANFIELD, Ann, « L'imparfait de l'objectif: the Imperfect of the Object Glass », *Camera Obscura*, numéro 24, 1990, p. 65-87.

BÉHAR, Roland, « Le fleuve en deuil : fortune d'un motif de l'élégie funéraire espagnole de la Renaissance », *e-Spania* [En ligne], numéro 17, février 2014, URL : <http://e-spania.revues.org/23019>

BEN-GHIAT, Ruth, « Un cinéma d'après-guerre : le néoréalisme italien et la transition démocratique », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 63e année, numéro 6, 2008, p. 1215-1248.

BONITZER, Pascal, « It's only a film ou La face du néant », *Cahiers du cinéma*, hors-série numéro 8 : *Alfred Hitchcock*, Paris, 1980.

CADAVA, Eduardo, « Lapsus Imaginis : *The Image in Ruins* », *October*, vol. 96, printemps 2001, p. 35-60.

CAVELL, Stanley, « On Makavejev on Bergman », *Critical Inquiry*, vol. 6, numéro 2, 1979, p. 305-330.

DAMOUR, Christophe, « La déploration, de Sarah Bernhardt à Al Pacino. Permanence et migration d'une posture codifiée (arts visuels, théâtre, cinéma) », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 25, numéro 1, 2014, p. 17-37.

DANEY, Serge, « Le travelling de Kapo », *Trafic*, numéro 4, automne 1992, p. 5-19.

DELAGE, Christian, « L'image comme preuve : l'expérience du procès de Nuremberg », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, numéro 72, octobre-décembre 2001, p. 63-78.

DELAGE, Christian, « La guerre, les camps : la couleur des archives », *Vertigo*, numéro 23, 2002, p. 39-42.

DELAGE, Christian, « *Nuit et Brouillard* : un tournant dans la mémoire de la Shoah », *Politix*, vol. 16, numéro 61, premier trimestre 2003, p. 81-94.

DESPOIX, Philippe, « Travail/sursis – délai sans remission. Un document tourné par des détenus du camp de Westerbork. Monté et commenté par Harun Farocki », *Intermédialités*, numéro 11, 2008, p. 89-93.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « *Pathos et Praxis* : Eisenstein contre Barthes », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, numéro 67, 2012, p. 8-23.

DOMINICY, Marc, « Amphiaraios dans l'élégie II, 34 de Propertius », *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, Tome LXXXI, 2007, p. 53-74.

FOSTER, Hal, « An Archival Impulse », *October*, vol. 110, automne 2004, p. 3-22.

FOSTER, Hal, « Vision Quest: The Cinema of Harun Farocki », *Artforum*, vol. 43, numéro 3, novembre 2004, p. 156-161.

GARNEAU, Michèle, « L'image du trépas », *Intermédialités*, numéro 2, automne 2003, p. 133-153.

GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, numéro 6, 1980, p. 3-44.

GRANGE, Marie-Françoise, « Paysage rennaisien ou variations autour de la mise en espace du temps », *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies* vol. 5, numéros 1-2, automne 1994, p. 135-146.

HANSEN, Miriam, « Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema », *October*, vol. 109, été 2004, p. 3-45.

KRACAUER, Siegfried, « Hollywood's Terror Films. Do They Reflect an American State of Mind? » [1946], *New German Critique*, numéro 89, printemps-été 2003, p. 105-111.

LINDEPERG, Sylvie, « La voie des images. Valeur documentaire, puissance spectrale », *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 24, numéros 2-3, 2014, p. 41-68.

LOPATE, Phillip, « In Search of the Centaur: The Essay-Film », *The Threepenny Review*, numéro 48, hiver 1992, p. 19-22.

LOSSON, Nicolas, « Notes on the Images of the Camps », *October*, vol. 90, automne 1999, p. 25-35.

LOUBIER, Pierre, « Baudelaire et l'élégie », *Babel* [En ligne], numéro 12, 2005, URL : <http://babel.revues.org/1042>

MICHELSON, Annette, « From Magician To Epistemologist. Vertov's *The Man With A Movie Camera* » [1972], *October*, vol. 162, automne 2017, p. 112-132.

MICHELSON, Annette, « The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System », *October*, vol. 52, printemps 1990, p. 16-39.

MONTE, Michèle, « Variable élégie », *Babel* [En ligne], numéro 12, 2005, URL : <http://babel.revues.org/999>

MONTE Michèle, « *Quelque chose noir* : de la critique de l'élégie à la réinvention du rythme », *Babel* [En ligne], numéro 12, 2005, URL : <http://babel.revues.org/1093>

OWENS, Craig, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », *October*, vol. 12, automne 1980, p. 67-86.

PAÏNI, Dominique, « Que peut le cinéma ? », *Art Press*, hors-série, novembre 1998, p. 4-7.

PANOFSKY, Erwin, « Style et matériau au cinéma » [1947], *Revue d'esthétique*, numéros 2-3-4, 1973.

PELECHIAN, Artavazd, « Le temps contre moi, mon cinéma contre le temps », *Positif*, numéro 431, janvier 1997, p. 46-47.

PIC, Muriel, « Élégies documentaires », *Europe : revue littéraire mensuelle*, vol. 91, numéro 1009, mai 2013, p. 102-114.

POSTEL, Philippe, « La voix de l'exil ou la naissance de l'élégie moderne. Le *Lisao* de Qu Yuan, les *Tristes* d'Ovide. », *Revue de littérature comparée*, numéro 308, 2003, p. 415-436.

RANCIÈRE, Jacques, « Ce que « medium » peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Appareil* [En ligne], numéro 1, 2008, URL : <http://appareil.revues.org/135>

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « L'intellectuel et le peuple, ou les aventures de la narration dans "Terre en Transe" », *Études littéraires*, vol. 13, numéro 1, 1980, p. 139-178.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Pour un cinéma littéraire : Réflexions sur les possibilités actuelles de l'expression cinématographique. », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, numéro 20, 1968, p. 221-237.

SALAH, Asher N., « Qu'est-ce qu'une catastrophe pour un poète juif ? L'élégie dans la poésie hébraïque italienne à l'âge des ghettos (XVIe-XVIIIe siècles) », *Babel* [En ligne], numéro 12, 2005, URL : <http://babel.revues.org/1019>

SCOTTO D'ARDINO, Laurent, « Le style documentaire dans *Paisà* de Roberto Rossellini. L'exemple de l'épisode florentin », *Fabula / Les colloques*, L'Histoire en fictions. La Seconde Guerre mondiale dans le néoréalisme italien, 2016, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3117.php>.

SILVERMAN, Kaja, « The Author as Receiver », *October*, vol. 96, printemps 2001, p. 17-34.

VERA, Adolpho, « Benjamin : image, trace et politique », *Appareil* [En ligne], numéro 12, 2013, URL : <http://appareil.revues.org/1946>

VIARRE, Simone, « Des poèmes d'Homère aux « Héroïdes » d'Ovide. Le récit épique et son interprétation élégiaque. », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, numéro 1, mars 1987, p. 2-11.

VILLENEUVE, Johanne, « La fin d'un monde. À propos de *Sans soleil*, de Chris Marker », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 13, numéro 3, 2003, p. 33-51.

ZELIZER, Barbie, « La photo de presse et la libération des camps en 1945 : images et formes de la mémoire », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, numéro 54, avril-juin 1997, p. 61-78.

ZIZEK, Slavoj, « Melancholy and the Act », *Critical Inquiry*, vol. 26, numéro 4, été 2000, p. 657-681.

Chapitres et articles issus d'ouvrages collectifs

ALLEN MILLER, Paul, « 'What's Love Got to Do With It?': The Peculiar Story of Elegy in Rome », dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford, The Oxford University Press, 2010.

BERGALA, Alain, « Faux raccords », p. 57-60, dans BERGALA, Alain et NARBONI, Jean (dir.), *Roberto Rossellini*, Paris, Cahiers du cinéma, 1990.

BERGALA, Alain, « Du paysage comme inquiétude », p. 103-124, dans RAGEL, Philippe (dir.), *Abbas Kiarostami. Le cinéma à l'épreuve du réel*, Liège, Yellow Now / LARA, 2008.

COATES, Paul, « Moving Pictures at the Edge of Stasis: Elegy and the Elegiac in Film », p. 585-600, dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford, The Oxford University Press, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis, « Fatal rendez-vous », p. 69-84, dans FRODON, Jean-Michel (dir.), *Le cinéma et la Shoah*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

FARGE, Arlette, « Écriture historique, écriture cinématographique », p. 111-125, dans DE BAECQUE Antoine, DELAGE Christian (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 1998.

FAUCON, Térésa, « Turbulences et répétitions. La matière-temps dans *Les Saisons* d'A. Pelechian », p. 83-95, dans BECERRA, Sergio et FONTANEL, Rémi (dir.), *Matière et Cosmos. Les films d'Artavazd Pelechian*, Bogotá, Gerencia de Artes Audiovisuales, Cinemateca Distrital-Idartes, 2012.

FORGACS, David, « La photographie et la dénarrativisation de la pratique cinématographique en Italie (1935-1955) », p. 277-296, dans GUIDO, Laurent et LUGON, Olivier (dir.), *Fixe / animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010.

GENETTE, Gérard, « Introduction à l'architexte », p. 89-159, dans GENETTE, Gérard, et al., *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

GIDAL, Eric, « Museum Elegies », dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford, The Oxford University Press, 2010.

GINZBURG, Carlo, « Détails, gros-plan, micro-analyse », p. 45-64, dans DESPOIX, Philippe et SCHÖTTLER, Peter (éd.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'Histoire*, Paris/Québec, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. Philia/Les Presses de l'Université Laval, coll. Pensée allemande et européenne, 2006.

GREENSTEIN, Edward L., « Lamentation and Lament in the Hebrew Bible », dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford, The Oxford University Press, 2010.

GUIDO, Laurent, « Introduction. Les saccades paradoxales du nouvel "inconscient optique" », p. 21-36, dans GUIDO, Laurent et LUGON, Olivier (dir.), *Fixe / animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010.

GUIDO, Laurent, « Introduction. Entre trace mortifère et scansion mémorielle, l'image arrêtée au cinéma », p. 255-276, dans GUIDO, Laurent et LUGON, Olivier (dir.), *Fixe / animé. Croisements de la photographie et du cinéma au XXe siècle*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010.

HABIB, André, « Le visage retourné ou retour sur le visage : remarques sur une figure de médiation dans quelques œuvres de Chris Marker », p. 51-73, dans HABIB, André et PACI, Viva (dir.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2008.

JAUSS, Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres », p. 37-76, dans GENETTE, Gérard, et al., *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

JURGENSON, Luba, « Hitler donne une ville aux Juifs : à propos de quelques mécanismes de propagande », p. 207-232, dans KLEINBERGER, Alain, MESNARD, Philippe (dir.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Kimé, coll. « Entre Histoire et Mémoire », 2013.

LIEBMAN, Stuart, « Historiographie et cinéma de l'Holocauste : défis et avancées », p. 231-243, dans FRODON, Jean-Michel (dir.), *Le cinéma et la Shoah*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

MESNARD, Philippe, « La mémoire cinématographique de la Shoah », p. 473-490, dans COQUIO, Catherine (textes réunis par), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Idées », 1999.

MESNARD, Philippe, « La fiction et ses dispositifs à l'épreuve des Sonderkommandos », p. 233-262, dans KLEINBERGER, Alain, MESNARD, Philippe (dir.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Kimé, coll. « Entre Histoire et Mémoire », 2013.

MOURE, José, « Essai de définition de l'essai au cinéma », p. 25-39, dans LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne et GAGNEBIN, Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 2004.

NAGY, Gregory, « Ancient Greek Elegy », dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford, The Oxford University Press, 2010.

NARBONI, Jean, « La robe sans couture », p. 61-69, dans BERGALA, Alain et NARBONI, Jean (dir.), *Roberto Rossellini*, Paris, Cahiers du cinéma, 1990.

ODIN, Roger, « Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de *La Jetée* de Chris Marker) », p. 147-171, dans CHÂTEAU, Dominique, GARDIES, André, JOST, François (dir.), *Cinéma de la modernité : films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981.

PERRET, Catherine, « Exposer la souffrance : vérité et véridicité des images », p. 115-140, dans SUNIER, Sandra (dir.), *Trop humain. Artistes des XXe et XXIe siècles devant la souffrance*, Genève, Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, Musée d'art moderne et contemporain, 2014.

PFAU, Thomas, « Mourning modernity: classical antiquity, romantic theory and elegiac form », dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford, The Oxford University Press, 2010.

RANCIÈRE, Jacques, « L'historicité du cinéma », p. 45-60, dans DE BAECQUE, Antoine, DELAGE, Christian (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, Complexe, 1998.

RANCIERE, Jacques, « S'il y a de l'irreprésentable », p. 81-102, dans NANCY, Jean-Luc (dir.), *L'Art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer*, Paris, Seuil, coll. « Le genre humain », Rencontres à la maison d'Izieu, 2001.

REVAULT D'ALLONNES, Myriam, « A l'épreuve des camps : l'imagination du semblable », p. 554-568, dans COQUIO, Catherine (textes réunis par), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Idées », 1999.

SPARGO, R. Clifton, « The contemporary anti-elegy », dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of The Elegy*, Oxford, The Oxford University Press, 2010.

VANCHERI, Luc, « L'image de Babel : poétique du peuple en temps de guerre », p. 61-67, dans BECERRA, Sergio et FONTANEL, Rémi (dir.), *Matière et Cosmos. Les films d'Artavazd Pelechian*, Bogotá, Gerencia de Artes Audiovisuales, Cinemateca Distrital-Idartes, 2012.

WEISMAN, Karen, « Introduction », dans WEISMAN, Karen (dir.), *The Oxford Handbook of the Elegy*, Oxford, The Oxford University Press, 2010.

ZIZEK, Slavoj, « Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite », dans ZIZEK, Slavoj (dir.), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock [1992]*, trad. par Marie-Mathilde Burdeau, Paris, Capricci, 2010.