

Penser la présence des images absentes dans les écritures cinématographiques de l'histoire

Rémy BESSON, *Chercheur associé GRAFICS-Université de Montréal*

L'enjeu de cet article est avant tout méthodologique. L'objectif poursuivi est de renouveler les rapports entre histoire et cinéma en mobilisant une approche intermédiaire. Plus précisément, c'est un type de rapport de l'histoire au cinéma – l'étude des écritures cinématographiques de l'histoire –, et une étape de la réalisation – le montage –, qui sont placés au centre de l'investigation. L'idée de départ est qu'une approche intermédiaire du montage permet de penser autrement l'articulation entre d'un côté le matériau filmé et/ou les archives collectées et de l'autre côté les films historiques. Une telle perspective nécessite de prendre quelques distances avec certaines définitions de l'intermedialité. Régulièrement, celles-ci se limitent à penser les relations médiatiques en termes de coprésence (différentes sources montées dans un film) ou de transfert (passage d'un élément médiatique vers un autre). Or, ce qui nous intéresse, c'est moins ce qui est coprésent dans un film ou ce qui se transfère d'un film à l'autre, que ce qui n'est finalement pas monté dans le film. Ainsi, nous allons tenter de penser le rôle du montage dans l'écriture cinématographique de l'histoire en interrogeant ces images absentes car non montées. C'est donc la présence de ces images absentes qui sera interrogée.

Pour cela, il est nécessaire de définir plus clairement ce que l'on entend par intermedialité et par écriture cinématographique de l'histoire. Cette partie introductive vise à mettre en évidence des différences explicites, mais aussi des points de jonction, entre intermedialité et approche historique du cinéma. Dans la seconde partie de cet article, une proposition d'ordre théorique permettant le renouvellement

envisagé est effectuée. Elle a lieu en trois temps. Tout d'abord, de premiers éléments théoriques sont avancés. Ensuite, ils sont testés sur les cas du film essai *En Sursis* d'Harun Farocki (37 min, 2007) et de *Shoah* de Claude Lanzmann (9 h 30 min, 1985). Enfin, une remontée en généralité sera proposée afin d'insister sur les acquis d'une approche intermédiaire des écritures cinématographiques de l'histoire.

DÉFINITION DES TERMES ET ASSISE HISTORIOGRAPHIQUE

L'intermédialité comme discipline seconde

Afin d'éviter toute confusion, précisons pourquoi l'expression « approche intermédiaire » est utilisée. L'intermédialité est ici considérée comme se situant du côté de la démarche du chercheur qui analyse un corpus donné et non du côté de l'objet étudié²⁶. Pour le dire autrement, il n'est pas question de productions cinématographiques intermédiaires, mais d'un regard intermédiaire posé sur des films. Plus précisément, on considère l'intermédialité comme une discipline seconde qui vient complexifier une approche préétablie afin de résoudre, ou tout au moins poser en d'autres termes, des questions avant tout d'ordre méthodologique²⁷. Au final, l'objectif d'une telle démarche consiste à obtenir un gain d'intelligibilité, par le fait que le sujet étudié aura été abordé un peu différemment. On rappelle ici que l'originalité d'une démarche intermédiaire repose sur le fait que ce sont les relations en elles-mêmes qui sont étudiées, des « inter », et non pas des productions culturelles considérées comme des entités autonomes (parfois mises en relation pour faire corpus).

L'écriture cinématographique de l'histoire comme reconstruction du passé par un auteur

Avant d'entrer plus dans l'analyse, il est aussi nécessaire de préciser ce que l'on entend par écritures cinématographiques de l'histoire. Cette approche, notamment théorisée par Christian Delage et Vincent Guigueno dans *L'historien et le film* (2004), correspond à une manière spécifique de travailler dans le domaine de l'histoire culturelle du visuel. Comme le notent les deux chercheurs, le but n'est pas d'interroger l'usage du visuel comme source en histoire, ce qui a déjà fait l'objet de nombreuses analyses entre les années 1960 et 2000. Le but n'est pas non plus de considérer les films comme étant des reflets d'un état de la société

ou comme étant soumis à des présupposés idéologiques. Ces deux points ont, par le passé, trop souvent été des lieux communs des études historiennes sur le cinéma. Pour eux, « si les films peuvent infléchir les comportements individuels ou collectifs, ce n'est pas parce qu'ils offrent à la société un miroir dans lequel son image serait renvoyée. Ce qui les distingue, au contraire, c'est leur volonté inaugurale de se livrer à une reconstruction du présent comme du passé, et non à une reconstitution ou à une simple duplication » (13-14). Ils proposent pour étudier ces reconstructions de prendre en compte l'univers personnel développé par un réalisateur et la façon dont il adapte ses propres références et pratiques quand il souhaite appréhender des faits passés. Comme le notait Robert A. Rosenstone (1988), il s'agit pour ceux qui s'inscrivent dans cette tendance historiographique de prendre le cinéma au sérieux. En effet, selon eux, « l'histoire n'est pas, pour le cinéma, un simple réservoir de récits fondateurs qui, une fois mis en image, s'assureraient comme des fictions déliées de toute contrainte d'élucidation du réel. Le problème du rapport à la réalité, du choix de la coupe temporelle, des fondements culturels conditionnant la représentation d'un fait social concernent autant le cinéaste que l'historien » (*op. cit.* : 18-19). Dès lors, ils considèrent que des études en archives et la sollicitation de sources orales, menées de manière aussi sérieuse que pour tout autre objet historique, sont nécessaires afin de comprendre la genèse d'un film portant sur le passé. Concrètement, les chercheurs en question identifient puis analysent des formes cinématographiques (des idées en cinéma pour reprendre un vocabulaire deleuzien) qui permettent de tisser un rapport original au passé. Antoine de Baecque écrit à ce sujet dans *Histoire et cinéma* : « Ce sont là des moments de films, où des gestes, des visages, des phrases, des mouvements de foule, des éclats singuliers, font fonction de fétiches qui organiseraient une vision puis une remémoration visuelle de l'histoire. Le XX^e siècle, ainsi, tiendrait entier dans un regard d'Humphrey Bogart, dans un geste de Buster Keaton, un éclair de désir chez Jean Renoir, un paysage chez Terrence Malick, un bon mot chez Leo Mac Carey, une porte qui claque chez Howard Hawks, un regard-caméra chez Roberto Rossellini, un moment d'attente chez Michelangelo Antonioni, un visage chez Jean-Luc Godard, un lapsus chez François Truffaut, un rêve chez Andréï Tarkovski, un cri de terreur chez David Lynch, l'apparition d'un mort-vivant chez Tim Burton²⁸ » (De Baecque, 2008 : 66-67). L'apport d'une telle démarche, qui a souvent pour objet des corpus réduits de films dits d'auteur (cf. réalisateurs cités ci-devant), est de conduire à une compréhension plus fine des choix effectués par l'équipe de réalisation et de la manière dont

ceux-ci donnent à comprendre le passé différemment des écrits historiens.

L'histoire culturelle du cinéma comme remise en cause de la notion d'écriture cinématographique

Une approche de l'histoire au cinéma en termes d'écriture cinématographique a principalement été contestée par des chercheurs préférant adopter une perspective relevant de l'histoire culturelle du cinéma. Dans les universités francophones, cette démarche s'est développée à la même période²⁹. Si Delage et Guigueno considéraient avant tout des films dits d'auteur, l'histoire culturelle a conduit à remettre des films dits de flux au centre de l'intérêt des chercheurs. Elle a aussi mené à étudier des types de films longtemps ignorés, à l'instar des films d'animation, des films de genres, mais aussi des courts métrages et autres formats développés en ligne. Cette critique ne remet nullement en cause l'intérêt d'une approche en termes d'écriture cinématographique, elle vient simplement en rappeler les limites. En effet, tous les films ne peuvent pas donner lieu à ce type d'analyse et la notion d'écriture ne permet pas de couvrir l'ensemble des rapports du cinéma au passé. L'histoire culturelle a également proposé un autre déplacement d'ordre méthodologique. En effet, les chercheurs engagés dans ce type de démarche n'ont plus seulement considéré le cinéma comme correspondant à la somme des films produits, mais comme une institution, qui comprenait aussi les salles de cinéma, les revues, les débats entre les spectateurs, etc. À ce moment-là, une approche en termes d'écriture cinématographique n'est plus véritablement pertinente. Ce déplacement ne remet cependant pas non plus en cause l'intérêt de l'approche ; il offre aux chercheurs un autre champ d'investigation. Un troisième déplacement peut être identifié : celui-ci consiste à moins considérer le processus de réalisation des films à travers des études en archives qu'à analyser la circulation des productions audiovisuelles dans l'espace public. Le principe est alors que pour comprendre ce que le cinéma change aux représentations du passé partagées par une société, il est nécessaire d'appréhender les usages qui sont faits des films dans le temps de leur diffusion. Cette approche découle de la précédente, puisque c'est le cinéma comme institution (et non seulement les films comme formes produites par un groupe restreint d'individus) qui est étudié. Une histoire du regard vient donc compléter une compréhension du cinéma en termes d'écritures. Il n'est alors plus question d'aller en archives pour reconstituer le parcours de l'équipe du film, mais d'être

attentif à ce qui se passe dans l'espace public. Cela est particulièrement intéressant pour cet article, car cette attention pour la circulation des films permet d'identifier des usages du cinéma par les spectateurs. La notion clé devient dès lors celle d'appropriation. Ce dernier terme est aussi mobilisé par ceux qui s'inscrivent non pas dans le champ des études historiennes du cinéma, mais dans celui des études intermédiales.

L'approche intermédiaire : émergence, coprésence et transfert

On propose donc à présent une courte présentation de l'intermédialité orientée afin de percevoir en quoi elle a pu être utile à une compréhension des rapports entre le cinéma et l'histoire. La notion intermédiaire qui a été certainement la plus travaillée par les chercheurs en histoire culturelle du cinéma est celle d'émergence. En effet, ceux qui considèrent le cinéma comme une institution ont étudié la façon dont il a été reconnu comme un média à part entière. Ils ont analysé la façon dont il s'est distingué des autres arts de la scène entre la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle (Gaudreault, André 2008). Ils ont aussi considéré les reconfigurations du cinéma aux moments clés de son histoire, soit notamment lors du passage au parlant, lors de l'arrivée de la télévision, quand le numérique s'est imposé comme support de production et de diffusion (Gaudreault, André et Marion, Philippe 2013). Ce type de recherche est distinct du domaine de l'écriture cinématographique de l'histoire, puisque c'est le cinéma en tant que tel, et non le sujet de tel ou tel film, qui est considéré comme un phénomène digne d'une étude historique.

Pour ceux qui ont étudié des corpus de films, l'intérêt semble surtout s'être porté sur les notions de coprésence et de transfert. Le premier terme est certainement celui qui a été le plus utilisé. Jürgen E. Müller indique que ce concept correspond à analyser « les processus intermédiatiques dans certaines productions médiatiques » (2000). Pour ce qui est du cinéma, le principe consiste notamment à étudier les relations entre différents types de supports médiatiques qui sont présents dans un même film. Cela est particulièrement intéressant pour les documentaires historiques qui font appel à des images d'archives, à des entretiens filmés, ainsi qu'à des reconstitutions avec des acteurs. Les différents rapports établis avec le passé ainsi que l'étude du passage d'un mode de représentation à l'autre sont alors analysés. Ce concept peut aussi être mobilisé pour l'étude de films de fiction. La présence d'un média, comme la radio ou une salle de cinéma par exemple, dans un film peut alors donner lieu à une analyse intermédiaire. Il s'agit de

s'interroger sur la façon dont un média s'autoreprésente ou à la façon dont le cinéma représente d'autres médias. Plus encore, c'est l'influence de cette représentation sur l'intrigue et sur la représentation du passé qui fait l'objet de l'analyse de ceux qui s'intéressent aux écritures cinématographiques.

La notion de transfert renvoie, elle, le plus souvent, à celle d'adaptation d'un média vers le film. À la différence de la coprésence qui analyse un phénomène synchrone (différents supports médiatiques dans un film), le transfert est d'ordre diachronique. L'intermédialité sert alors à saisir la manière dont une forme singulière est liée à d'autres formes qui lui sont antérieures. Il peut s'agir de comprendre comment un roman, un essai ou un livre historien ont été mis en images. Des écarts, moins en termes de contenu que relevant de la médialité propre à chaque support médiatique, sont alors identifiés et analysés. Certains cas sont particulièrement intéressants quand plusieurs transferts successifs ont eu lieu. La notion de transfert devient alors très proche de celle d'appropriation susmentionnée, car c'est bien parce qu'il y a une multitude d'usages d'une production culturelle qu'il y a un transfert d'un média vers d'autres. Il y a donc bien des points de contact méthodologiques entre approche historique du cinéma et études intermédiales. Celui que l'on vient de souligner conduit à insister sur le fait que ce qui se joue entre deux productions culturelles relève de l'ordre du geste d'un usager ou d'un groupe d'usagers qui entretiennent une relation singulière avec un film. On fait ici une distinction entre média comme support médiatique (la pellicule du film) et média comme milieu (le film comme production socialisée³⁰) ; ce dernier terme comme celui de dispositif³¹, induisant la prise en compte du rôle actif des spectateurs/usagers.

PROPOSITION THÉORIQUE ET ÉTUDE DE CAS

Premiers éléments vers une théorisation : dépasser les notions de coprésence/transfert

La proposition théorique que l'on souhaite formuler prend en compte les développements historiographiques qui ont eu lieu dans ces deux domaines. Elle cherche également à s'en distinguer. Ainsi, tout en reconnaissant le très grand intérêt qu'il y a à considérer le cinéma comme un fait social total³² et par là même des problématiques liées à l'émergence, on souhaite poursuivre, dans le cadre de cet article, une

analyse centrée sur des films, entendus comme des formes audiovisuelles. De même, si un courant historiographique a conduit à placer au centre de l'investigation des questions relatives à la circulation des films dans l'espace public, c'est une approche en termes d'écriture que l'on a choisie. Ces points expliquent pourquoi il est ici question d'un *renouvellement* et non pas d'un dépassement ou d'un déplacement des enjeux. On maintient ainsi que l'analyse des écritures cinématographiques de l'histoire vise à interpréter des formes audiovisuelles à l'aune d'une recherche de type génétique (enquête en archives et sollicitation de sources orales, notamment). Ce choix est guidé par la volonté de coupler l'approche prônée par De Baecque, Delage, Guigueno et Rosenstone notamment, avec une approche intermédiaire. Cela nécessite que quelques distances soient également prises avec les démarches intermédiaires susmentionnées. En effet, que celles-ci mettent l'accent sur la coprésence ou sur la notion de transfert/adaptation, l'existence de productions culturelles distinctes est présupposée. Pour le dire autrement, le travail se fait en deux temps : identification des supports médiatiques coprésents ou transférés, puis analyse de ce qui se passe à l'articulation entre ces différents éléments. Or le projet intermédiaire tel qu'il est formulé dès 2003 par Éric Méchoulan consiste à placer l'étude des relations prises pour elles-mêmes au centre de l'investigation. Rappelons ce qu'il écrit à ce propos : « Le préfixe *inter* vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que *la relation est par principe première* : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles³³. » Le rapprochement entre une étude en termes d'écriture cinématographique de l'histoire et d'intermédialité permet, peut-être, d'interroger *la relation* en tant que telle. C'est, tout du moins, l'hypothèse de travail proposée pour la suite de cet article.

Pour une étude de la relation médiatique considérée en elle-même

Pour développer cette idée, il est nécessaire de préciser quels rapports inaperçus ou occultés sont placés au centre d'une telle étude. Pour que l'on comprenne bien l'intérêt d'une telle approche, il me semble nécessaire de mener une comparaison entre l'écriture de l'histoire par l'historien et par le réalisateur. Revenons pour cela, en quelques mots, sur ce à quoi correspond la phase d'écriture pour l'historien. Selon

Paul Ricoeur, il s'agit du passage de la recherche documentaire à l'écrit qu'il va diffuser. Ce qui distingue l'histoire du roman, c'est notamment, le fait que le lien entre la source consultée et l'écrit publié est maintenu via l'inscription d'une référence qui figure le plus souvent en note de bas de page³⁴. Chez le réalisateur, au contraire, ce lien est presque toujours invisible. On imagine, en effet, difficilement un film qui serait toujours en train de rappeler l'origine des sources qu'il mobilise³⁵. En fait, seule la forme finale (le film) est donnée à voir au spectateur qui ignore ainsi tout ou presque du processus de réalisation. On conçoit ici le travail du chercheur qui s'intéresse au processus d'écriture de l'histoire du réalisateur comme consistant précisément à exhumer ce lien entre le matériau travaillé par l'équipe du film et le film lui-même. Pour cela, le chercheur collecte un maximum d'informations concernant l'œuvre du réalisateur en général et le processus de réalisation du film en particulier. Comme on l'a précisé précédemment, dans le cadre cet article, on fait le choix de se concentrer uniquement sur la dimension audiovisuelle (ce qui est communément appelé les archives films). Sur ce point, il y a du côté des archives consultées par le chercheur un ensemble de plans qui ont constitué le matériau de travail de l'équipe (réalisateur, monteur, assistants). Et du côté du film diffusé, il y a un ordonnancement d'un nombre de plans plus restreint. Ces archives du film, elles peuvent correspondre à l'ensemble des séquences tournées par l'équipe dans différents lieux avec différents acteurs pendant une durée plus ou moins longue. Il peut également s'agir d'images d'archives que l'équipe du film s'est appropriées lors du montage. Le plus souvent, dans les films historiques, ces deux types d'images coexistent, comme on l'a rappelé précédemment. Dans tous les cas, entre la somme des plans consultés par le chercheur et le film diffusé, il y a une multitude d'écarts. Ce sont ces entre-deux que nous souhaitons interroger à titre d'inscription d'une relation. Par exemple, certaines séquences n'ont pas du tout été montées, d'autres plans ont été fractionnés ou encore tel ou tel passage de la bande sonore a pu être retravaillé (ajout d'une voix off, d'un son, d'une musique, etc.). Cela correspond à des gestes précis. Il peut s'agir de raccourcir de quelques secondes un plan dont le rythme se perd, de couper un regard caméra, de mixer un ensemble de sons hétérogènes, d'ajouter un sous-titre permettant de localiser une séquence tournée par l'équipe du film. Ces écarts correspondent au travail mené pendant le montage du film. Précisons que si tous les plans qui composent le matériau d'origine sont pertinents, dans le cadre de ce type d'analyse, on favorise généralement l'analyse des sons/images coupés dans des passages qui sont effectivement montés.

Ce qui nous semble ici différent de l'analyse de la coprésence ou du transfert, c'est qu'il n'y a pas deux supports médiatiques distincts mis en relation *a posteriori*, mais quelque chose qu'il est certainement plus intéressant d'analyser en termes de continuité. L'intermédialité est alors ce qui permet d'analyser un écart au sein d'un support médiatique que l'on considère comme continu. Il n'y a là aucun problème puisque l'intermédialité est ici un mode d'analyse et non une propriété de l'objet étudié (cf. introduction). Par contre, il est nécessaire de préciser ce que cette approche change à une étude en termes d'écriture cinématographique de l'histoire. La transformation est, en fait, assez radicale, puisqu'elle touche au but même de l'étude. L'objectif n'est plus, dans ce cas, d'apporter une lecture différente d'un film à l'aune d'un travail en archives (approche génétique), il s'agit d'étudier ce qui s'est passé entre la collecte/création des plans et leur intégration dans le film. Ainsi, l'étude intermédiaire libère le chercheur de la nécessité d'identifier des formes cinématographiques de l'histoire originale, qui justifient par là même la pertinence de son analyse. L'intérêt de l'approche ne réside pas dans l'identification/analyse de la forme du film. L'intérêt du regard porté est de faire émerger quelque chose de l'ordre d'un processus de création lui-même. Pour le dire autrement, ce n'est pas l'histoire telle qu'elle est écrite (le film) qui est placée au centre de l'investigation mais l'histoire telle qu'elle s'écrit, soit un processus dynamique. C'est cela très précisément que l'on cherche à comprendre. Il s'agit d'identifier une manière de travailler avec les images qui correspond à une écriture cinématographique. Ce travail nous semble pouvoir être mené en deux étapes : identification systématique des écarts, puis interprétation de la signification de ces écarts.

La théorie à l'épreuve des cas : En Sursis (Harun Farocki) et Shoah (Lanzmann)

Si l'objet de cet article est avant tout d'ordre méthodologique (il ne s'agit pas de mener une étude de cas comme cela est souvent le cas dans les études intermédiales), quelques exemples concrets sont à développer afin d'explicitier le plan de travail proposé ci-devant. On choisit ici deux cas volontairement très différents, puisqu'il s'agit d'un film essai monté à partir d'une archive audiovisuelle tournée soixante ans avant la réalisation du film et d'un film d'entretiens dans lequel il n'y a aucune image d'archives qui a été ajoutée. Le premier film est *En Sursis* de l'artiste contemporain et théoricien des médias allemand Harun Farocki, le second *Shoah* du réalisateur et intellectuel français Claude Lanzmann. Les images qui composent le film de Farocki ont été tournées par un

interné juif, Rudolf Breslauer, dans un camp de transit aux Pays-Bas en 1944. Ces plans représentent les conditions de vie des internés juifs et la déportation de ces derniers vers les camps de la mort³⁶. Pour ce qui est du film de Lanzmann, il est uniquement composé de plans qu'il a lui-même tournés entre 1975 et 1980, principalement avec des survivants juifs, d'anciens nazis et des témoins polonais. Dans les deux cas, une comparaison systématique entre le matériau filmique dont disposait l'équipe du film et le montage final peut être menée. En effet, non seulement les films sont disponibles, mais aussi les archives sont consultables. Les deux fonds se trouvent au Musée Mémorial de l'Holocauste à Washington. Pour le premier, il s'agit d'une copie numérique des séquences tournées aux Pays-Bas en 1944. Celles-ci correspondent strictement à celles consultées par Farocki³⁷. Pour le second, l'ensemble des quelque trois cents heures d'entretiens menés entre 1975 et 1980 est préservé. La plupart de ces entretiens sont actuellement accessibles en ligne dans une version numérisée³⁸. J'ai mené dans ces deux cas un travail systématique de comparaison entre les archives et les plans montés en favorisant l'analyse des sons/images coupés dans des passages qui sont effectivement montés³⁹. Concrètement, pour *En Sursis* qui est un film muet, il s'est agi de diffuser en parallèle sur deux moniteurs l'archive numérisée et le film, puis à chaque écart entre les deux contenus visuels de noter le type de geste effectué. De nombreux plans coupés, des changements de séquence ou encore la répétition d'un plan, des arrêts sur image ont été identifiés. Or le début de ce film est le plus souvent interprété comme la monstration de l'archive brute⁴⁰. Cette impression est renforcée par le discours d'accompagnement du réalisateur qui insiste sur le fait qu'il a réduit au maximum le travail de montage afin de respecter le rythme de la source⁴¹. Le travail en archives conduit à remettre en cause cette impression en identifiant des éléments qui ne sont pas connus du spectateur ni des chercheurs qui ne travaillent pas en archives. Il y a une multiplicité de gestes créatifs effectués lors du montage qui correspondent à une écriture qui, elle, reste invisible. De même, pour *Shoah*, la comparaison des entretiens originaux avec le film conduit à identifier des coupes dans la piste visuelle, mais surtout des interventions portant sur le son. Ce film, qui est présenté le plus souvent comme relevant du domaine de l'histoire orale est, en fait, le résultat d'un processus de montage très élaboré. Il arrive régulièrement qu'une phrase entendue dans le film soit le résultat d'un montage de plusieurs parties de phrases prononcées à différents moments lors de l'entretien original. Cela est vrai tout au long des neuf heures trente que dure *Shoah*, sans

que le spectateur, ni les chercheurs qui ne travaillent pas en archives, puissent le savoir⁴².

Ce travail d'identification n'est pas suffisant. Une seconde étape qui, elle, porte sur la signification de ces gestes est nécessaire. Cela passe notamment par un travail de mise en série des gestes pour essayer d'identifier des régularités. Ainsi, nous remarquons que dans les deux films susmentionnés, certaines coupes sont guidées par une volonté de rythmer la forme visuelle et/ou le contenu sonore. Par exemple, deux ou trois secondes au début et à la fin de plans, parfois tremblés ou flous, sont régulièrement coupées lors du montage de *En Sursis*. Cela donne l'impression dans le film d'une plus grande cohérence et qualité cinématographique du matériau d'origine. Dans *Shoah*, le plus souvent, ce sont des répétitions de la part de certains témoins que l'équipe cherche à éviter. Cela produit l'impression d'un contenu verbal plus rythmé qu'il ne l'a effectivement été lors des entretiens originaux. Dans les deux cas, ce sont des raisons formelles qui guident ces choix. Les coupes sont d'autres fois moins liées à des choix esthétiques qu'à un aspect plus politique. Par exemple, pour *Shoah*, on a noté que l'expression d'une forme de solidarité de la part des témoins polonais catholiques envers les survivants juifs a régulièrement été coupée au montage. Dans *En Sursis*, un lien effectué entre la construction d'un bâtiment dans le camp et le sionisme relève aussi d'une juxtaposition de plans issus de passages différents de l'archive. Si on limite, par volonté de synthèse, l'analyse à ces deux extrêmes, notons qu'une palette bien plus large d'interprétations est possible depuis un certain formalisme jusqu'au partage d'une opinion. De plus, insistons sur le fait que l'ensemble de ces gestes n'est pas à critiquer ou à souligner en donnant l'impression d'avoir démasqué une tromperie ; au contraire, il s'agit de les valoriser, car ils sont au cœur de ce qu'est le cinéma dans son rapport au passé, soit une reconstruction. Si l'expression « écriture cinématographique de l'histoire » demeure pertinente, c'est très précisément parce que de tels gestes existent.

CONCLUSION : LA PRÉSENCE DE L'ABSENCE COMME CLÉ MÉTHODOLOGIQUE

Après ce passage par deux cas, il est nécessaire de revenir aux enjeux méthodologiques, soit de définir avec plus de précision ce qu'apporte l'intermédialité aux études sur l'écriture de l'histoire. Le déplacement du centre de l'étude des formes cinématographiques au processus

conduit à identifier un rapport dialectique, qui ne se résout jamais vraiment, entre présence et absence. L'originalité de la démarche présentée ci-avant est qu'elle conduit à identifier un phénomène de double présence. En effet, le chercheur étudie non seulement le film, mais le film et le matériau travaillé par l'équipe du film. Plus précisément, ce qui est à remarquer, c'est que cette double présence fait émerger une absence, soit ce qui est soustrait du matériau pour créer le film. Si on va un peu plus loin, ce qu'une approche intermédiaire apporte, c'est de pouvoir analyser la présence de cette absence. Tout l'enjeu dès lors est de maintenir cette étude dans une forme de tension permanente entre le matériau et le film. Il est, en effet, commun dans les études génétiques du cinéma, de réduire l'importance des inscriptions identifiées (coupes notamment) en les considérant uniquement pour ce qu'elles apportent à la compréhension du film. Le danger inverse existe également. Celui-ci consiste à faire de ces inscriptions soustraites au matériau un objet à part entière, comme si elles étaient le résultat d'un processus de création de la part de l'équipe du film. L'identification de régularité et la formulation d'hypothèses renforçant la cohérence de ces inscriptions se situant entre matériau et film peuvent tendre à cela. Or, il est certainement plus pertinent de maintenir la réflexion précisément sur l'entre-deux d'une présence au chercheur qui reste une absence pour le spectateur. Cela signifie que cette présence exhumée lors du travail en archive est à appréhender en tant qu'absence. De plus, il est possible de parler d'une absence au carré, car la présence des plans absents du film sert au chercheur à étudier quelque chose qui reste lui absent, soit les gestes effectués lors du montage.

42 -

Pour conclure, essayons de résumer l'intérêt d'une approche intermédiaire. Dans le cadre de cet article, le montage a été considéré comme une phase de la réalisation durant laquelle il se passe quelque chose d'essentiel concernant le rapport du cinéma à l'histoire⁴³. Ce travail sur le montage a conduit à identifier des inscriptions matérielles (extraits audiovisuels, piste son, pellicule) et à souligner que ce sont, *in fine*, des gestes créatifs dont il est question. Cette phase de la réalisation, ces inscriptions matérielles et ces gestes constituent la *relation* du film au matériau dont il s'extrait. Cette relation est, selon nous, un objet qui n'apparaît en tant que tel qu'après une étude intermédiaire. En effet, seule l'intermedialité permet d'appréhender deux points à la fois distincts et complémentaires. Premièrement, elle conduit à identifier un objet d'étude à part entière : ce qui se passe à l'articulation entre le matériau et le film. Il s'agit là d'un lieu privilégié pour étudier l'écriture

cinématographique de l'histoire considérée comme un processus dynamique. L'intérêt de ce premier point est de pouvoir reposer sur un travail mené de manière systématique. Il en ressort des résultats quantifiables (nombre de coupes, par exemple). Deuxièmement, cette approche permet de comprendre que la présence de ces inscriptions et de ces gestes se situant dans une sorte d'entre-deux renvoie à une double absence : celle de ces inscriptions dans le film (pour le spectateur) et celle des gestes qui ont conduit à cette absence dans le film (pour le chercheur). On est donc bien loin de l'effet de double présence évoqué au début de cette introduction. Il n'est alors plus question de résultats objectifs, mais d'interprétation. Celle-ci est adossée autant aux travaux en archives (approche génétique) qu'à une attention portée aux relations entre matériau/film, inscriptions/gestes, absence/présence (approche intermédiaire).

NOTES

26. En cela, on s'inscrit dans la continuité des travaux de l'École montréalaise qui se sont développés au sein de Centre de Recherches sur l'Intermédialité (CRI, depuis devenu CRIalt) et de la revue *Intermedialités*.
27. On a développé cette idée dans Besson, Rémy « Intermediality : Axis of Relevance. » *SubStance* 44.3 (2015) : 139-154.
28. Sur ce point lire également De Baecque, Antoine. *L'Histoire-caméra*. Paris : Gallimard, 2008.
29. Ory, Pascal. « Introduction. » *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 51.4 Pour une histoire cinématographique de la France (2004) : 7-9. Pour une perspective nord-américaine, lire notamment Allen, Robert Clyde, and Douglas Gomery. *Film History : Theory and Practice*. New York : Knopf, 1985.
30. L'idée sous-jacente ici est que « [l'intermédialité] marque le passage d'une théorie de la société qui contient les médias – conception généralement établie de nos jours – à une théorie où société, socialités et médias se coconstruisent et se détruisent en permanence », Mariniello, Silvestra. « L'intermédialité : un concept polymorphe. » Dans Isabel Rio Novo et Célia Vieira (dir.). *Inter Média*. Paris : L'Harmattan, 2011 : 13.
31. Albera, François, et Maria Tortajada (dir.). *Ciné-dispositifs : Spectacles, Cinéma, Télévision, Littérature*. Lausanne : L'Âge D'Homme, 2011.
32. Cette expression du sociologue Marcel Mauss a été appropriée par les chercheurs en histoire culturelle du cinéma pour décrire leurs travaux.
33. Méchoulan, Éric, « Intermedialités : le temps des illusions perdues. » *Intermedialités* 1 (2003) : 11.
34. Ricœur, Paul. *La Mémoire, L'histoire, L'oubli*. Paris : Edition du Seuil, 2000.
35. Pour une analyse plus développée, lire Besson, Rémy Archives visuelles et documentaire interactif : Vers un nouveau mode de médiation du passé ? » *Synoptique* 4.1 (2015) : 86-104.

36. Sur ce sujet lire, Lindeperg, Sylvie. La voie des images. Valeur documentaire, puissance spectrale. *Cinémas* 24.2/3 : *Attrait de l'archive*, 2015 : 41-68.

37. Notons que le support non numérique se trouve au Division film du Rijksvoorlichtingsdienst, (Pays-Bas). Pour ce qui est de la source citée au Musée Mémorial de l'Holocauste à Washington (USHMM), elle a pour cotes : RG-60.2101 à RG-60.2104.

38. Une liste des documents accessibles est disponible en ligne : <https://www.ushmm.org/online/film/docs/shoahstatus.pdf>

39. Pour ce qui est de Shoah, cela correspond à un travail de thèse : Besson, Rémy. *La mise en récit de Shoah*. Thèse de doctorant. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2012. Pour ce qui est du travail sur *En Sursis*, il est en cours. Il a été présenté lors du colloque annuel de l'Association canadienne d'études cinématographiques en juin 2016.

40. Ce constat est formulé sur la base d'une quinzaine d'articles en anglais et français portant sur le film. Cf. Bibliographie partagé par l'auteur de ces lignes, URL : <http://cinemadoc.hypotheses.org/3572>

41. Farocki, Harun, « Comment montrer les victimes ? » *Trafic* 70 (2009) : 16-24. Il est également revenu sur ce point lors d'une conférence, « HarunFarocki in Conversation with Georges Didi-Huberman at Tate Modern 2009. » Conférence en ligne. <https://vimeo.com/102407717>.

42. Pour une analyse plus développée, lire notamment Besson, Rémy, « *Le Rapport Karski* : Une voix qui résonne comme une source », in *Études Photographiques* 27 (2011) : 164-199.

43. Une limite de cette démarche est que l'écriture de l'histoire comme dynamique ne se joue évidemment pas uniquement lors du montage. Il est possible d'identifier des choix dès la première note d'intention, puis lors de l'écriture du scénario et encore lorsque le tournage a lieu. D'autres chercheurs pourront ainsi approfondir ces dimensions en mobilisant les acquis de l'intermédialité et en faisant fonctionner la dialectique entre absence et présence, certainement différemment.