

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Le temps décomposé :
cinéma et imaginaire de la ruine

par
André Habib

Département de Littérature comparée
Faculté des Arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de doctorat
en littérature
option littérature et cinéma

mars 2008

© André Habib, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Le temps décomposé :
cinéma et imaginaire de la ruine

présentée par :

André Habib

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Walter Moser, président-rapporteur
Silvestra Mariniello, directrice de recherche
Philippe Despoix, codirecteur
Serge Cardinal, membre du jury
Noa Steimatsky, examinatrice externe
Gilbert David, représentant du doyen de la FES

Thèse acceptée le 20 mai 2008



Résumé

Cette thèse de doctorat porte sur l'imaginaire des ruines, passé et contemporain, et tout particulièrement sur l'imaginaire de la ruine au cinéma. Elle recoupe deux types d'objets : les ruines que le cinéma a filmées, la ruine comme état matériel du film (de la décomposition de la pellicule à l'état fragmentaire des films retrouvés). La première section, « Approches de la ruine », part de la question de la disparition des ruines aujourd'hui, telle que la pose Marc Augé. Nous interrogeons le régime d'historicité « présentiste » de l'époque actuelle à travers la notion de patrimoine, de révolution numérique, et des débats entourant la restauration des œuvres, avant de considérer l'art et le cinéma en particulier comme des creusets où survit, pour un temps, une présence de la ruine et de l'expérience du temps. La thèse retrace ensuite certains moments clés des discours et des esthétiques de la ruine tels qu'ils se sont développés depuis le XVI^e siècle jusqu'au XX^e siècle, avec la photographie et le cinéma, avant d'aborder, plus directement, le nouage technique, discursif et figural entre le cinéma, la photographie et le temps. La seconde section de la thèse, « Ruines, histoire, mémoire », se penche en premier lieu sur le passage, survenu autour de la Seconde guerre mondiale, entre une « poétique des ruines » et une « pédagogie des décombres », en analysant différentes modalités de la ruine (ruines de l'Histoire, mémoire des ruines, ruines de la fiction) que l'on trouve dans les pratiques de cinéastes d'après-guerre (Rossellini, Lamprecht, Staudte, Reitz, Wenders, Godard, Tarkovski, Angelopoulos). Il s'agit, dans les deux premiers chapitres de la section, de montrer le maillage particulier entre le « cinéma moderne » et la ruine, depuis la fin de la Seconde guerre mondiale jusqu'à la Chute du mur de Berlin. Si les séquelles matérielles ou la force symbolique des lieux en ruine de l'histoire constituent une archive ouverte participant du travail de mémoire de certains films, l'archive filmique peut en retour être considérée elle-même comme un « réceptacle de ruines », musée de la mémoire et de l'histoire, en voie de décomposition et de disparition. Aussi, l'ultime chapitre de cette thèse s'intéresse aux travaux de certains « cinéastes-archéologues » d'avant-garde (Delpuech, Morrison, Ricci Lucchi et Gianikian) qui puisent dans les archives ou les stocks de pellicules trouvées, fragments de films en ruine, pour en faire des objets de création « originaux ». Ce chapitre souligne au préalable la relation entre le développement de l'archivistique filmique (et de la disparition des œuvres), la muséalisation du cinéma, les films de compilations, la tradition du *found footage* et ces pratiques « ruinistes », forcément mélancoliques. La conclusion traite de la présence des vestiges de l'Antiquité dans le cinéma moderne (Fellini, Pollet, Pasolini), et propose une lecture de *Viaggio in Italia* (1954) de Rossellini, œuvre fondatrice, qui recoupe les enjeux principaux qui auront été au cœur de cette étude sur l'imaginaire de la ruine. Ce parcours aboutira sur une réflexion portant sur la cinéphilie comme pratique mélancolique, dictée par l'épreuve du temps au cinéma.

Mots-clés : cinéma, ruines, esthétique des ruines, cinéma moderne, cinéma expérimental, *Found Footage Films*, *Trümmerfilme*, cinéma allemand d'après-guerre, cinéma italien d'après-guerre, archives cinématographiques, le temps au cinéma, histoire et cinéma, conservation et restauration.

Abstract

This PhD dissertation addresses the imaginary of ruins, past and contemporary, and in particular the imaginary of ruins in cinema. It intersects two types of objects: ruins cinema has filmed, and ruin as a material state of film itself (from the decay of film stock to the fragmentary state of found films). The first section, “Approaching Ruins,” follows up on Marc Augé’s thesis on the “disappearance of ruins.” Our contemporary regime of historicity, dominated by the present (what Hartog calls “le présentisme”), is analysed through the notions of patrimony, digital revolution and the debates concerning restoration. In this configuration, art and cinema in particular are posited as possible *loci* where can survive and resist, for the time being, a certain presence of ruins and an experience of time. The dissertation then looks at different key moments of the discourse and aesthetic of ruins, as they have developed since the XVIth Century up to the XXth Century, in photography and cinema, before analysing, more directly, the technical, discursive and figural relationship that ties cinema, photography and time. The second section of the thesis, “Ruins, History, Memory,” deals with the transition — which occurred around World War II —, between a “poetics of ruins” and a “pedagogy of rubble,” via the different modalities of ruins (ruins of History, memory of ruins, ruins of fiction, etc.) that can be found in the Post-War cinemas of Rossellini, Lamprecht, Staudte, Reitz, Wenders, Godard, Tarkovski and Angelopoulos. In the two first chapters of this section, the attention is brought on the relationship between modernist cinema and ruins, since the end of WWII and up to the Fall of the Berlin Wall. If the material scars or the symbolic force of ruined sites of History constitute an open archive, explored by the work of memory of certain films, the filmic archive may in turn be considered a “container of ruins,” a museum of memory and history in a state of decay, on the constant verge of disappearance. Thus, the final chapter of this thesis will be concerned with the works of certain avant-garde “film archaeologists” (Delpout, Morrison, Ricci Lucchi & Gianikian) who create “original” works using found footage of decayed or fragmented film material. This chapter will have beforehand retraced the history of the film archive (and the disappearance of early cinema), cinema’s “museum turn,” the history of compilation films and *found footage* filmmaking, which all inform the melancholic aesthetics of ruins of these contemporary filmmakers. The concluding remarks analyse the presence of Antiquity in modernist film practices (Fellini, Pollet, Pasolini) and propose a reading of Rossellini’s *Viaggio in Italia* (1954), a fundamental work which is related to all the major issues that are at the heart of this study. These reflections leads to a discussion on cinephilia as a form of melancholia put to the test of time in cinema.

Keywords : motion pictures, ruins, aesthetics of ruins, modernist cinema, experimental cinema, found footage films, Italian Post-War cinema, German Post-War cinema, *Trümmerfilme*, film archives, time in motion pictures, history and cinema, preservation and restoration.

Table des matières

I- Approches de la ruine	9
Chapitre premier :	11
Actualité et inactualité des ruines :	11
de la disparition à la persistance des traces	11
1. Des ruines aujourd'hui	11
a) États des lieux	11
b) Marc Augé et les lieux sans ruine de la sur-modernité.....	12
c) Présentisme, mémoire, patrimoine.....	14
d) Mémoire, matière, trace	21
2. La révolution numérique et la disparition de la trace.....	22
a) Le problème de l'indicialité	22
b) L'aura rétroactive de la pellicule	26
c) Paolo Cherchi Usai et le <i>Digital Dark Age</i>	29
3. Enjeux et débats de la restauration.....	32
a) Viollet-Le-Duc, Ruskin et Morris : restauration vs. préservation.....	33
b) Riegl : la valeur des monuments.....	37
c) L'idéal restaurateur	42
d) Restaurations : quelques exemples	45
e) Restaurations, reconstructions	48
f) Ruines industrielles	51
g) Le salut de l'art	54
Chapitre deuxième :	58
Qu'est-ce que la ruine ? Histoire esthétique d'une figure.....	58
1. Qu'entend-on par « ruine » ?	58
2. Histoire esthétique d'une figure (moments choisis).....	64
3. Ruines et photographie.....	97
4. Présence (ou absence) de la ruine au cinéma	112

a) Voyage, ruines, cinéma.....	112
b) Cinéma, catastrophes	115
c) Le registre fantastique.....	119
5. Petite typologie de la ruine au cinéma	121
Chapitre troisième :	124
Les temps du cinéma, les ruines de l'image.....	124
1. Les temps du cinéma (et de la photographie).....	124
2. Bazin et le « complexe de la momie »	126
3. Apories (de l'image) du temps.....	129
4. Le paradigme historique de la conservation temporelle ou « l'émergence du temps cinématographique »	133
5. Le cinéma, un art du présent ?	140
6. Un « soupçon de temps » : décomposition du monde et « revenances » du cinéma .	150
7. Les ruines de l'image	154
II – Ruines, histoire, mémoire.....	159
Chapitre quatrième :	161
modernités de la ruine	161
1. Les ruines et le « cinéma moderne » : au-delà du mouvement.....	161
a) Le cinéma moderne ?	167
b) Ruines et « nouvelle image » : le néoréalisme italien.....	173
c) Des « espaces quelconques », du néoréalisme et au-delà	177
2. « La réalité de nos ruines » : réflexions à partir et autour des <i>Trümmerfilme</i> de la DEFA	188
a) Ruines et décombres	192
b) DEFA, néoréalisme et <i>Trümmerfilme</i>	200
c) Perspectives sur Berlin en ruines	201
i. Vue de haut : <i>A foreign Affair</i>	201
ii. Perspective d'outre-tombe : <i>Die Mörder sind unter uns</i>	202

iii. À hauteur d'homme : <i>Germania anno zero</i>	204
iv. Ruines ↔ Chantiers : <i>Irgendwo in Berlin</i>	205
e) Regards croisés : <i>Die Mörder sind unter uns, Irgendwo in Berlin, Germania anno zero</i>	207
3. De la disparition — et de la survivance — des ruines	215
a) Rossellini, les ruines et au-delà (à suivre).....	215
b) La disparition des ruines en Allemagne.....	216
c) Épilogue ou « la beauté des ruines ».....	219
Chapitre cinquième :	224
De la ruine comme archive	224
1. Berlin tour détour : Wenders, Godard.....	228
a) <i>Der Himmel über Berlin</i> : les anges de l'histoire.....	231
b) <i>Allemagne neuf zéro</i> : ruines et solitudes de l'histoire	243
2. Ruines, durée et « cinéma du temps » : Tarkovski, Angelopoulos.....	261
a) Introduction.....	261
b) <i>Stalker</i> : la Zone et les plis du temps	265
c) <i>Le regard d'Ulysse</i> : mélancolie, fin de siècle.....	277
Conclusion	288
Chapitre sixième :	292
Les archives du film ou la nouvelle mélancolie du cinéma	292
1. Archives, ruines et musée du cinéma.....	292
a) Les archives du cinéma : destruction et sauvetage	292
b) Le musée et le cinéma.....	300
c) Monument-document : quelle mémoire du cinéma ?.....	305
d) L'archive décomposée et le nouveau statut du fragment filmique	308
e) Pratiques d'archives, cinéma moderne et nouvelle historiographie.....	312
3. Le film d'archives	314
a) Petite histoire du « film de compilation » (1927-1947).....	314

b) Du <i>found footage</i> au cinéma retrouvé.....	316
c) Les poétiques contemporaines de l'archive filmique.....	319
4. Les artisans de la ruine.....	324
a) Peter Delpeut : <i>Lyrisch Nitraat</i> ou la disparition du cinéma	324
b) Bill Morrison : précis de décomposition.....	331
i. <i>Decasia</i> ou l'image-combat	332
ii. <i>Light is Calling</i> : l'amour, en ruines	334
c) Ricci-Lucchi et Gianikian. Le temps décomposé : archives et histoire	338
Conclusions.....	342
Conclusion(s).....	344
La brèche entre le passé et l'avenir.....	344
1. Modernités de l'Antiquité	344
2. Survivances de <i>Viaggio in Italia</i>	347
3. Cinéphilie, mélancolie et l'épreuve du temps	359
Bibliographie.....	364
Ouvrages et articles généraux	364
Cinéma et photographie	376
Revue - Numéros spéciaux	392
Annexes.....	I

Pour Albert Michel Tewfik

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Nader et Louise-Andrée, Claudine et Roland, ainsi que ma sœur Caroline, qui ont suivi, de près ou de loin, et depuis longtemps, mon cheminement, en m'honorant de leur confiance, de leur soutien et de leur amour. Je remercie également Eugénie et Albert qui, de très loin, ont veillé sur moi durant toutes ces années et ont été, sans le savoir sans doute, à l'origine d'une passion qui m'habite toujours.

Je remercie tous mes compagnons de route qui ont été les témoins attentifs et généreux des hauts et des bas de ce long processus, et en particulier la petite bande de la revue *Hors champ*, Nicolas et Simon, qui ont été, depuis dix ans, des interlocuteurs et des lecteurs privilégiés, et à qui je dois en bonne partie mon plaisir d'encore parler et d'écrire sur le cinéma.

Je tiens bien entendu à remercier mes directeurs de thèse, Silvestra Mariniello et Philippe Despoix qui, au fil des ans, ont su me prodiguer l'encadrement rêvé pour mener à bien ce projet de thèse. Leur soutien, leurs conseils et leur patience ont été d'une aide déterminante tout au long de la préparation et de la rédaction de cette thèse.

Je tiens également à souligner le soutien du CRI, de la FES, du FQRSC et du CRSH, sans l'aide desquels cette thèse n'aurait sans doute jamais vu le jour. Je voudrais aussi adresser mes remerciements à Johanne Lamoureux et Éric Méchoulan qui, plus que de simples directeurs d'une revue qui par hasard m'employait, ont été pour moi de véritables maîtres à penser, et auprès desquels je n'ai cessé de m'enrichir en multipliant les cordes à mon arc.

Il me faut également remercier tous les directeurs de colloques, de numéros de revues et d'ouvrages collectifs, qui m'ont permis de partager des fragments de cette recherche, en particulier David Bell, Philippe Despoix, Dominique Garand, Jean-François Hamel, Marie-Pascale Huglo, Frank Kessler, Silvestra Mariniello, Éric Méchoulan, Laurent Veray.

Un remerciement particulier s'adresse aux cinéastes et aux artistes qui m'ont donné les premières et jadis encore fugitives illuminations à l'origine de cette thèse. Au premier chef, je remercie Peter Delpout et Bill Morrison qui, en plus d'avoir créé des œuvres aspirantes, ont soutenu ma démarche et mon approche.

Je tiens enfin à remercier Viva Paci qui est parvenue à contredire la propriété corrosive du temps sur les choses du monde, et à faire en sorte que toute cette histoire (l'auteur de ces lignes y compris) ne tombe pas en ruines.

*« Take me disappearin' through the smoke rings of my mind,
Down the foggy ruins of time, far past the frozen leaves,
The haunted, frightened trees, out to the windy beach,
Far from the twisted reach of crazy sorrow. »*

(Bob Dylan, *Mr. Tambourine Man*, 1964)

« Ruines vrai refuge enfin vers lequel d'aussi loin par tant de faux. »

(Samuel Beckett, « Sans », 1969)

« Le cinéma ne craignait donc rien des autres, ni de lui-même. Il n'était pas à l'abri du temps, il était l'abri du temps. Oui, l'image est bonheur mais près d'elle le néant séjourne. Et toute la puissance de l'image ne peut s'exprimer qu'en lui faisant appel. Il faut peut-être ajouter encore que l'image, capable de nier le néant, est aussi le regard du néant sur nous. Elle est légère, et il est immensément lourd. Elle brille et il est cette épaisseur diffuse, où rien ne se montre. »

(Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, épisode 4b, « Les signes parmi nous », 1989-1997)

Introduction

Dans son essai *Le temps en ruines*, Marc Augé relève le paradoxe suivant : « sans doute est-ce à l'heure des destructions les plus massives, à l'heure de la plus grande capacité d'anéantissement, que les ruines vont disparaître à la fois comme réalité et comme concept¹ », avant d'ajouter, quelques pages plus loin, « [les ruines] ne sont plus concevables aujourd'hui, elles n'ont plus d'avenir, si l'on peut dire, puisque précisément, les bâtiments ne sont pas faits pour vieillir, accordés en cela à la logique de l'évidence, de l'éternel présent et du trop-plein². » Si, en effet, les ruines tendent à disparaître de nos villes, remplacées par les « non-lieux » indifférenciés de notre monde globalisé, est-ce suffisant pour dire qu'elles n'ont pas « d'avenir » ? Si, plutôt qu'au patient lacié de la nature et de la culture qui suscitaient les rêveries mélancoliques des Diderot, Chateaubriand ou Hubert Robert sur le « passage du temps », les ruines évoquent plutôt, pour nous, les ravages de la modernité, la fulgurance et la mémoire endeuillée de la destruction, celle que l'on associe non plus aux noms de Persépolis, Carthage ou Rome, mais plutôt de Guernica, Dresde, Berlin, Hiroshima, et plus près de nous, Beyrouth, Sarajevo, Gaza, Kaboul, Bagdad, New York, les ruines ne cessent pour autant — et pour cela peut-être — de hanter notre imaginaire contemporain, de susciter la curiosité, l'effroi ou la fascination, comme en témoignent publications, colloques et expositions qui se succèdent depuis quelques années³.

¹ Marc Augé, *Le temps des ruines*, Paris, Éditions Galilée, 2003, p. 84-85.

² *Ibid.*, p. 91.

³ Notamment l'exposition *Irresistible Decay: Ruins reclaimed*, au Getty Center, Los Angeles, 16 décembre 1997-22 février 1998, accompagnée d'un catalogue édité par Michael S. Roth, Claire Lyons, Charles Merewether, *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997 ; le colloque *Ruins of Modernity*, University of Michigan, 17-19 mars 2005 ; qu'il me soit permis de mentionner également le colloque que j'ai co-organisé avec Richard Bégin et Bertrand Gervais à l'UQAM, *L'imaginaire des ruines*, 6-8 avril 2006, et la publication dans la revue *Protée*, vol. 35, n° 2, printemps 2007, auquel il donna lieu. Notons également l'ouvrage collectif de Valérie-Angélique Deshoulières, Pascal Vacher (dirs.), *La mémoire en ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000 ; la publication des ouvrages de

Nous pouvons nous demander si ce n'est pas précisément cette disparition des ruines, cette volonté empressée de liquider les traces de la destruction et, plus généralement, du passé, qui confère aux ruines cette paradoxale « actualité ». Il s'y exprime une inquiétude face au temps, un malaise « épochal » qui serait le symptôme d'un « déficit du temps », voire d'une « nostalgie du temps pur », à l'ère de la vitesse, du simulacre, de l'immatériel (numérique) et du « présentisme ». Si les ruines possèdent encore, et malgré tout, un avenir, ce serait alors du côté de la résistance mélancolique, ou de la « mélancolie de la résistance », pour reprendre le titre d'un roman de Krasznahorkai.

Nombre d'artistes, de photographes ou de cinéastes contemporains (Anne et Patrick Poirier, l'*Atlas Group*, Anselm Kiefer, Victor Burgin, Ruth Thorne-Thomsen, Daniel Eisenberg, Jia Zhang-ke, Wang Bing, pour ne nommer que ceux-là), ont tenté d'offrir une réponse (« résistante » et « mélancolique »), à ce *zeitgeist* « présentiste », en réinvestissant, de diverses façons, la figure de la ruine. Par ailleurs, et du même souffle, les ruines industrielles, les chantiers, les zones désaffectées se trouvent désormais chargés d'une puissance affective autrefois dévolue aux palais et temples écroulés, réactivant un imaginaire dont la tradition remonte à la Renaissance⁴. Figures de temps anachronique, forcément inactuelles, les ruines, réelles ou figurées, forent notre présent en y rendant manifestes des zones de mobilité, des stratifications, invitant à des fuites en avant et des remontées du passé. Analyser les diverses figurations des ruines permet d'exposer, fondamentalement, où nous nous situons *face au temps*, et de prendre acte de l'historicité de cette relation.

Michel Makarius, *Les ruines*, Paris, Éditions Flammarion, 2004, de Marc Augé, *Le temps des ruines*, *op. cit.*, de Robert Ginsburg, *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004, de Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, de Sophie Lacroix, *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007, sans compter les numéros spéciaux consacré aux ruines dans les revues *Simulacres*, n° 5, septembre-octobre 2001, n° 6, mars 2002, et *Cabinet*, n° 20, hiver 2005-2006.

⁴ On lira à ce sujet Edensor, *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford, New York, Berg, 2005, ainsi que plusieurs des articles du numéro de la revue *Cabinet* (n° 20, « Ruins », hiver 2005-2006), consacré aux ruines.

La question qui s'est posée pour nous fut donc la suivante : où *survit*, et selon quelles modalités, l'imaginaire de la ruine aujourd'hui ? Le cinéma allait s'avérer un terrain privilégié pour déployer cette analyse et mesurer la « survivance » de l'imaginaire de la ruine, et ce, pour au moins trois raisons : 1) l'importance de la figure des ruines, mais aussi des chantiers, des zones désaffectées, des « espaces quelconques » à travers l'histoire du cinéma, tout particulièrement dans le cinéma moderne d'après-guerre (de Rossellini à Angelopoulos) à partir duquel Gilles Deleuze élaborera sa conception d'un cinéma de « l'image-temps » ; 2) l'intimité quasi-originale du cinéma avec le temps, l'empreinte, la trace, bref tout le registre de l'indicialité que la photographie avait auparavant investi (et on sait que la ruine est un des exemples par excellence de la théorie sémiotique de l'indice⁵) ; et découlant du 2^e point, 3) l'apparition de technologies de l'image qui, depuis les années 1980, tendent à éclipser ou rendre obsolète, justement, cette « ontologie » de la trace matérielle déposée sur un support, ce qui, en retour, donna lieu à une bonification (esthétique, institutionnelle) de première importance à la pellicule, manifeste tant dans les prises de conscience de l'archivistique filmique (depuis la fin des années 1930), au développement du champ des études sur les premiers temps du cinéma (à la fin des années 1970), ainsi que dans certaines pratiques « archéologico-poétiques » du cinéma expérimental (des années 1980 et surtout 1990) qui font valoir, par delà la reproduction mécanique du cinéma, la singularité auratique de la pellicule « décomposée ».

Du coup, il est apparu qu'une étude quelque peu exhaustive et systématique de la relation entre cinéma et imaginaire de la ruine — qui, à ce jour, n'existait pas —, devait nécessairement tenir compte à la fois des ruines que le cinéma a filmées (artificielles ou réelles), mais aussi de la ruine comme état matériel du film (vieillesse de la pellicule, état fragmenté des films retrouvés, évolution des supports, indicialité de la trace cinématographique). La ruine, telle qu'elle sera considérée ici, engage donc l'espace figuratif (narratif et symbolique), le champ matériel et la dimension technique du cinéma.

⁵ Voir notamment sur ce point Philippe Dubois, « Figures de Ruine : notes pour une esthétique de l'index », *Rivista di Estetica*, « Rovine », vol. XXI, n° 8, 1981, p. 8-20.

Ce qu'il s'est agi de tresser, c'est, en suivant diverses voies, une constellation médiatique, historique et discursive guidée, moins par la recherche de causalités directes, que par la description de continuités qui lient entre elles, sur la courte comme sur la longue durée, les diverses figurations de la ruine, ses champs métaphoriques, plastiques et matériels.

Cette pluralité de sens de la « ruine » doit donc s'entendre dans le titre même de cette thèse : « le temps décomposé ». La décomposition du temps et du mouvement renvoie bien entendu à l'une des opérations fondatrices du cinématographe (Marey, Muybridge), elle-même aux prises avec une époque hantée, dans tous les sens du terme, par l'idée d'enregistrer, de stocker et de réguler le temps. Analyser le temps « stocké » dans un mouvement et sur un support matériel, par arrêt sur image ou ralenti, c'est aussi ce que *redécouvriront*, près d'un siècle plus tard, certains plasticiens-photographes comme Éric Rondepierre (avec ses *Précis de décomposition*, 1993-1995), certains cinéastes comme Ken Jacobs (*Tom, Tom the Piper's Son*, 1969) ou Angela Ricci Luchi et Yervant Gianikian (*Dal Polo all'equatore*, 1986) ; le « temps décomposé », c'est aussi ce travail de « dépliement » du temps que l'on retrouve chez des cinéastes comme Rossellini, Wenders, Tarkovski, Pasolini, Godard, Angelopoulos, qui exposent les emboîtements, les chevauchements du passé, du présent et de l'avenir, les strates historiques co-présentes dans l'image, dans l'écoulement de la durée du plan, et qui offrent une résonance esthétique à une mémoire, plurielle et conflictuelle, des lieux traversés par l'Histoire. Le « temps décomposé », c'est également cette puissance « corrosive » du temps, et dont les films tournés dans les ruines ou faits de films « décomposés », ceux de Bill Morrison ou de Peter Delpout, nous fourniraient une perception sensible. Enfin, « le temps décomposé » renvoie à cette relation au temps et à l'Histoire dont rendent compte la plupart des œuvres dont il sera question dans ces pages : un « temps en ruines », une histoire en lambeaux, une mémoire fragmentée, dont le cinéma nous permet, peut-être mieux que nulle autre forme artistique, de faire l'expérience. Si la ruine creuse un écart entre nous et les choses du monde qui ne se laisse pas combler, une « brèche entre le passé et l'avenir » comme le dit Arendt, elle appelle également une expérience du temps et de la mémoire, un retour, critique et

mélancolique, sur l'Histoire, y compris sur l'histoire, ou plutôt sur les histoires du cinéma et de son archive... Les films que nous analyserons se situent au cœur de ces questions, et sont à l'origine de cette recherche.

Bien que le cinéma constitue l'horizon principal de cette thèse, il s'est avéré impossible d'aborder la question de l'imaginaire de la ruine sans suivre un ensemble d'autres ramifications, sans puiser dans d'autres traditions artistiques, de débats en philosophie, en architecture, en photographie et en littérature, afin de cerner la spécificité du cinéma, mais aussi la communauté de questions, en apparence parfois éloignées, que le cinéma nous amena à rassembler et relier. C'est ainsi que, dans le premier chapitre, nous avons cherché à analyser, à partir notamment des thèses d'Augé et d'Hartog, le régime d'historicité propre à notre époque et qui, malgré l'emphase mise sur la notion de « patrimoine » et de « mémoire », tend à niveler le temps en le rabattant sur le présent, ainsi qu'à dévaluer et rendre obsolètes les traces et l'expérience du passé. Cet état de fait est analysé, dans un premier temps, à l'aune de la « révolution numérique », de la reconfiguration de l'indicialité filmique et des discours volontiers « catastrophistes », notamment ceux de Cherchi Usai, sur la « mort du cinéma » et le « *digital dark age* » ; puis dans un deuxième temps, en fonction des débats du XIX^e et du XX^e siècle autour de la restauration (architecturale, puis filmique), du « culte moderne des monuments » tel qu'analysé par Riegl, des reconstructions des villes après la Seconde Guerre mondiale (en Europe et en Asie) et des réponses qu'allaient fournir certains artistes à l'effacement des traces de l'histoire.

Le deuxième chapitre traversera l'histoire de la figure de la ruine, de la Renaissance jusqu'au XX^e siècle, de la poésie et de la peinture jusqu'à la photographie et au cinéma. Ce parcours quelque peu obligé tentera d'éclairer la longue histoire esthétique des ruines, les césures et les mutations qui la composent, et le rôle singulier que la photographie et le cinéma auront été appelés à y jouer. Les enjeux mis en place à la fin du deuxième chapitre seront développés davantage dans le troisième chapitre, où il s'agira d'analyser en profondeur la question du temps du cinéma (et dans une moindre mesure de la

photographie), à partir des interrogations philosophiques sur la représentabilité du temps, le paradigme de la conservation temporelle au XIX^e siècle auquel participèrent pleinement le cinéma et la photographie. Ce chapitre réfléchira à la spécificité du temps cinématographique (s'agit-il bien d'un art du présent ?), en nous appuyant notamment sur certaines thèses de Gilles Deleuze et de Jean-Louis Schefer, à partir desquelles nous jetterons les bases, bien qu'encore préliminaires, d'une réflexion sur les « ruines de l'image » et du cinéma.

Ces trois premiers chapitres, ces trois premières « approches » de la ruine, baliseront le vaste terrain théorique et historique sur lequel prendront appui les analyses spécifiques qui se déploieront dans les chapitres suivants. Les chapitres quatre et cinq nous permettront d'analyser la mise en phase spécifique de la ruine et du cinéma après la guerre. À partir du néoréalisme, et de Rossellini en particulier, nous tenterons de définir, à la suite de Bazin et de Deleuze, le nouveau régime d'images, les nouveaux espaces (quelconques et déconnectés) et les nouvelles modalités du temps dans le cinéma moderne. Ceci nous conduira à une analyse comparée d'un ensemble de *Trümmerfilme* (films de ruines) tournés en Allemagne immédiatement après la guerre, avant d'opérer un saut chronologique, au chapitre suivant, un peu avant, un peu après, la Chute du Mur de Berlin, et à une lecture de *Der Himmel über Berlin* (1987) de Wenders et *Allemagne neuf zéro* (1991) de Godard, autour de la question de la ruine comme mémoire et archive. Nous reprendrons par la suite ces intuitions pour nous pencher sur l'articulation des ruines et du « cinéma de la durée », chez Tarkovski (*Stalker*, 1979) et Angelopoulos (*Le regard d'Ulysse/To Vlemma tou Odyssea*, 1995).

Le sixième chapitre se penchera enfin sur l'archive cinématographique comme ruine. En partant de la question de la muséalisation du cinéma et de l'histoire de l'archive filmique, nous nous attarderons sur le « cinéma d'archives », le *found footage* et sur certaines pratiques « ruinistes » du cinéma expérimental des années 1980 et 1990, notamment chez Peter Delpeut, Bill Morrison et Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian. Pour boucler la thèse, en guise de synthèse, nous tenterons d'analyser brièvement la

présence de l'Antiquité dans le cinéma moderne (Fellini, Pollet, Pasolini) avant d'offrir une lecture de *Viaggio in Italia* (1954) de Rossellini, film fondateur et fondamental, et qui recoupe les enjeux principaux que nous aurons tenté de défendre et d'étayer tout au long de cette étude.

Malgré la disparité — et en espérant que le lecteur n'y verra pas une dispersion — des objets et des préoccupations qui composent cette thèse, nous sommes confiants que cette dernière en révélera la solidarité, fut-elle secrète et indirecte. Pour cette raison même, outre les films que nous ne mentionnerons qu'au passage et qui n'ont pu faire l'objet d'une analyse plus approfondie, nous avons délibérément, et quelque peu à contrecœur, dû renoncer à inclure des cinématographies « non-occidentales » au corpus de notre étude. Il est certain qu'une analyse de la figure des ruines dans le cinéma japonais (*L'ange ivre* [*Yoidore tenshi*, 1948] de Kurosawa, les films de l'immédiat après-guerre d'Ozu, *Pluie noire* [*Kuroi ame*, 1989] d'Imamura, etc.), dans le cinéma chinois contemporain (*À l'ouest des rails* [*Tie Xi Qu*, 2003] de Wang Bing, *Plaisirs inconnus* [*Ren xiao yao*, 2002], *Still Life* [*Sanxia haoren*, 2006] et *Dong* [2007] de Jia Zhang-ke, *In the Mood for Love* [*Fa yeung nin wa*, 2000] de Wong kar-Wai, etc.), dans le cinéma iranien (de *P... mesle Pelican* [1973] et *Les mongols* [*Moghola*, 1974] de Parviz Kimiavi, jusqu'à *Et la vie continue* [*Zendegi va digar hich*, 1992] d'Abbas Kiarostami) ou arabes (*A Perfect Day* [2006] de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, *La porte du soleil* [*Bab el Shams*, 2004] de Yousry Nasrallah, etc.), aurait pu donner lieu à des réflexions originales et passionnantes, mais qui n'auraient été bien servies que par une thèse à part entière. Ce sera donc un chantier que, nous l'espérons, nous aurons l'occasion de développer dans une recherche à venir.

I- Approches de la ruine

Parler, aujourd'hui, d'un « imaginaire de la ruine » peut apparaître d'entrée de jeu comme ce qu'il y a de plus inactuel, et ce, en raison du rapport que notre époque entretient avec le temps, la destruction ou encore avec les traces du passé. Au tout début de cette étude sur l'imaginaire des ruines au cinéma, je voudrais postuler a contrario la paradoxale actualité de sa question en insistant précisément sur ce que Marc Augé a appelé une « disparition des ruines ». Je voudrais réfléchir dans ce premier chapitre sur les caractéristiques de cette disparition, en tissant quelques rapprochements avec les notions de « présentisme », mais aussi de « mémoire » et de « patrimoine », telles que développées par François Hartog, ainsi que celle d'utopie digitale, en passant par des considérations sur la théorie et la pratique de la restauration et de la reconstruction. Cette vaste constellation de phénomènes que je désire effleurer ici me permettra d'ancrer les spécificités de la relation entre ruine et cinéma que j'explore dans cette thèse et qui a trait, précisément, avec un temps de la trace, propre au cinéma. Il s'agit, en d'autres termes, de mettre en lumière l'actualité intempestive des ruines et plus spécifiquement de l'imaginaire des ruines propre au cinéma.

Chapitre premier :

Actualité et inactualité des ruines :

de la disparition à la persistance des traces

1. Des ruines aujourd'hui

a) États des lieux

Quelle forme adopte notre expérience contemporaine des ruines ? À première vue, on pourrait dire qu'elle se limite aux visions touristiques ou aux diffusions dans les médias : les ruines se trouvent visitées, aujourd'hui comme jadis, à Athènes, Louxor, Pompéi, mais ces parcours sont très souvent guidés par une industrie touristique qui risque, par sa mise en spectacle, de les réduire à des images de cartes postales, ou de les faire disparaître derrière le présent perpétuel du « tout-patrimoine¹ » ; d'autre part, les ruines sont présentes dans les bulletins de nouvelles qui tous les jours nous proposent « un tour du monde en 80 secondes ». Elles se présentent comme le décor par excellence du « toujours-le-même » présent catastrophique (Tchéchénie ou bande de Gaza, Sarajevo ou Bagdad). Dans ces deux cas, c'est moins une expérience de la médiation du temps à laquelle elles donnent lieu, qu'au spectacle devenu redondant d'un présent médiatisé (par les médias, par les guides touristiques), qui annule au final toute différence temporelle, voire même, trop souvent, toute spécificité historique.

¹ Comme le notait Marc Augé, le touriste actuel voyage entre « deux séries d'images : celles qu'ils ont vu avant de départ et celles qu'ils verront au retour [...] Le temps intermédiaire est celui de la fabrication des images. » (Marc Augé, *Le temps en ruines*, op. cit., p. 55) Il note toutefois que le « spectacle des ruines » peut toujours résister « à cette récupération en éveillant le spectateur à la conscience du temps » (p. 76). Sur la question du « tout-patrimoine », voir entre autre François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 163-206.

Ces phénomènes apparaissent comme le prolongement de notre rapport au temps et à l'histoire, bref, du « régime d'historicité », pour emprunter le terme de François Hartog, qui est le nôtre, celui d'un « présentisme [du] présent² ». Qu'il s'agisse du passage du temps sur la matière ou des soudaines catastrophes naturelles ou humaines, le réflexe de notre XXI^e siècle naissant consiste, sauf à quelques rares exceptions, à assurer avec le plus de promptitude un expéditif déblayage, à faire l'économie d'un passé en le croyant consolé par un mémorial commémoratif, liquidant le sens des vestiges tout comme les leçons du temps. Les vestiges qui ailleurs demeurent, sont pour leur part pris en tutelle par les itinéraires chargés du formatage touristique ou nivelés par une appellation patrimoniale contrôlée et généralisée. Les productions humaines, qu'elles soient les œuvres du passé ou à venir, semblent du coup frappées du sceau de l'intemporel ou du toujours-présent (« l'Égypte éternelle », « 3000 ans d'histoire à votre portée »). Ceci affecte, comme nous le verrons plus loin, particulièrement les œuvres du patrimoine, pourtant sujettes à une attention sans précédent depuis la fin des années 70.

Une bande publicitaire de la compagnie Hewlett packard vantait il y a quelques années la mise au point d'outils de restauration permettant de rendre les œuvres d'art « *timeless* », « intemporelles » (la lame d'un laser bleuté caressait une *Madone à l'enfant*). Plus que rappeler la mal nommée immortalité des chefs d'œuvres, cette idéologie du présent dilaté à l'infini tend à arracher les œuvres au travail du temps pour les replacer dans un « présent éternel », au risque de faire oublier que ces œuvres possèdent et ont traversé *un temps historique*, qu'elles sont des présences d'un temps passé, chargé d'histoire.

b) Marc Augé et les lieux sans ruine de la sur-modernité

Comme nous le soulignons en introduction, Marc Augé est d'avis que le XX^e siècle, qui a connu les destructions et les déchaînements de violences les plus inimaginables, aura accompli, sur le plan de la production culturelle et de l'imaginaire, une étrange et paradoxale *liquidation des ruines*. Nos constructions, nos objets sont aujourd'hui conçus

dans l'horizon d'un présent renouvelable, infiniment étendu et « les ruines vont disparaître, à la fois comme réalité et comme concept³. »

En lieu et place des ruines, ces milieux empreints de temps différencié, Augé constate la prolifération de non-lieux, espaces de transit et de circulation maximale (aéroport, hôtels, centre d'achats), à la fois « trop-plein » et « vides »⁴, et dont la « vocation première n'est pas territoriale, n'est pas de créer des identités singulières, des relations symboliques et des patrimoines communs, mais bien plutôt de faciliter la circulation (et, de ce fait, la consommation), dans un monde aux dimensions de la planète⁵. » Si notre époque ne produit plus de ruines, suivant « la logique de l'évidence, de l'éternel présent et du trop-plein⁶ », c'est qu'elle n'en a, à tout prendre, plus le temps (« le temps qui manque » serait d'ailleurs la formule clé de notre époque, qui définit sans doute le mieux notre rapport au temps). Les lieux se conjuguent aujourd'hui en termes de profondeur d'espace et non de survivances du passé.

Une part importante — et sans cesse grandissante — de la production humaine du XX^e et du XXI^e siècle, des œuvres architecturales et artistiques jusqu'aux produits des nouveaux médias et aux objets qui peuplent notre quotidien, tend à ne plus être conçue en fonction des traces qu'elle laissera ni même en fonction de sa capacité à endurer l'épreuve du temps — si ce n'est en se leurrant. Là où la nature ou la violence de l'homme sévit, on s'empresse d'en faire disparaître les traces afin que rien ne *reste*, ou encore tente-t-on de reconstruire à l'identique. L'impératif du « tout-présent » a substitué aux *impressions* de temps un *flux* du temps. Tout flux est, par définition, *intraçable*, à la fois statique (identique à lui-même) et difficile à saisir dans son mouvement propre (il file vite et ne laisse pas de traces).

² François Hartog, *Régimes d'historicité. op. cit.*, p. 218.

³ Marc Augé, *Le temps en ruines, op. cit.*, p. 84-85.

⁴ « Monde de la redondance, monde du trop-plein, monde de l'évidence. Les espaces du passage, du transit, sont ceux où s'affichent avec le plus d'insistance les signes du présent [...] Le non-lieu s'appréhende, selon les moments, comme un trop-plein de passagers et comme un vide d'habitants » (*Ibid.*, p. 85 et 87)

⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁶ *Ibid.*, p. 91.

c) Présentisme, mémoire, patrimoine

La logique « présentiste » explique en grande partie la façon dont sont envisagées les traces du passé ou les « débris de ce qui fut ». François Hartog constate que, après la domination du « futurisme », cette « domination du point de vue du futur » qui caractérise tout le régime moderne d'historicité (qui couvrirait, selon lui, la période allant de 1789 à 1989), nous sommes graduellement, tout au long du XX^e siècle, rentrés dans une époque où domine le « présent », affectant en profondeur notre façon de concevoir l'histoire, de nous situer face au passé, d'envisager le monde et les choses qui nous entourent. Alors que l'accélération de l'histoire fut perçue depuis la Révolution française jusqu'à la Révolution russe comme ce qui orientait le sujet vers un avenir d'où il devait tirer les leçons pour le présent, cette même accélération — devenue technologique, géographique et sociale — est aujourd'hui conçue comme ce qui à la fois compresse le temps et dilate le présent : nos vies sont pressées par le temps, ne se vivent qu'au présent, et en même temps, notre rapport et au passé et à l'avenir devient de plus en plus flou. L'avenir, plutôt qu'enchanté (comme devaient l'être certains « lendemains »), paraît imprévisible et sombre : catastrophes écologiques, technologisation de l'humain, enrichissement des uns et pauvreté endémique des autres, épuisement des ressources et globalisation des épidémies. Les seules utopies « futuristes » qui persistent sont celles nourries par l'industrie informatique, qui ne cesse de nous dire que « le futur est déjà arrivé » (*the future has arrived*) : le présent serait constamment périmé par le futur, mais un futur envisagé non comme ce qui viendra, mais ce qui ne cesse d'advenir et de s'accomplir aujourd'hui même, au présent. Une logique du progrès cumulative, celle du « de plus en plus », envahit plusieurs sphères du discours, produisant une utopie censée avoir toujours-déjà lieu au présent.

Malgré ou en raison de cette inflation sans précédent de la catégorie du présent, on pourrait constater avec étonnement que le quatuor de termes qui a dominé les discours des sciences humaines et ceux des pouvoirs publics depuis les années 1980, « mémoire », « patrimoine », « commémoration », « archives », ont acquis une valeur démesurée, sans

doute parce qu'ils répondent à la crise profonde qui affecte la transmission du passé, obstruée par cette dictature du présent imposée par les médias télévisuels et électroniques et léguée par les catastrophes du siècle (il faut oublier).

La configuration de ce paradoxe constitue un des horizons de cette thèse, qui tentera de dégager le terrain commun qui permet d'accueillir des phénomènes disparates, sur la courte et la longue durée, en tentant d'en montrer la solidarité, sinon la continuité. On pourrait ainsi faire remarquer qu'à la même époque où l'on redécouvre, étudie, restaure et revalorise des pans entiers de la production cinématographique des premiers temps (dans la foulée du Congrès de Brighton en 1978), la télévision confirmait son emprise sur tous les champs de l'activité humaine et le VHS s'introduisait graduellement dans les foyers en modifiant, l'un et l'autre, les modes de réception-lecture des œuvres filmiques. Tandis que depuis les années 50, une architecture « vierge de références historiques » cautionne l'urbanisation sauvage de certains quartiers historiques et la rénovation souvent brutale de plusieurs édifices, « repères et repaires consacrés par le siècle⁷ » (Halles de Paris, Scala de Milan, etc.), on assiste à une poussée sans précédent, tant théorique que pratique de l'idée de conservation et d'une extension de la notion de « patrimoine ». Rappelons que 1980 est déclarée par le gouvernement français « année du patrimoine », et que, depuis, ont émergé dans la plupart des pays d'Europe des Ministères du Patrimoine, des Journées du patrimoine, des Écoles nationales du patrimoine, etc.

Ce n'est sans doute pas un hasard si à l'époque de l'omnipotence du présent et de la logique « présentiste » qui y préside, soutenue par le « direct » télévisuel, les développements technologiques qui accélèrent le temps en rétrécissant l'histoire et la multiplication des projets de construction qui effilochent le tissu urbain, deux des thèmes majeurs de notre époque soient le « devoir de mémoire » et la « conservation du patrimoine ». Ces notions apparaissent à la fois comme des réactions à ces tendances et leur prolongement. La valorisation de la « mémoire » dans les discours publics et les initiatives

⁷ François Choay, « À propos de culte et de monument », dans Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments*, trad. Daniel Wieczorek, Paris, Éditions du Seuil, 1997 [1903], p. 9.

pour la conservation de tout ce qui peut s'appeler, de près ou de loin, « patrimoine », seraient des réponses à la crise du présent, et en elles-mêmes, ses symptômes.

Hartog retrace l'évolution de la notion de patrimoine du XIX^e siècle au XX^e siècle et il montre que : « le patrimoine est une notion de ou pour crise du temps, où le présent, la dimension du présent, a toujours joué un rôle moteur⁸. » Le souci patrimonial spécifique qui apparaît à partir des années 1980 — à la différence de ce qui liait les Classiques au passé, fondé sur le modèle de l'*historia magistra* et volontiers « passéiste » — est tout entier fondé sur une volonté d'instaurer une « visibilité du passé *au présent* ». Le patrimoine est devenu une catégorie englobante, synonyme d'identité non seulement nationale mais universelle, environnementale, culturelle et biologique. La loi française de 1993 parlant du patrimoine comme de la « mémoire de notre histoire et le symbole de notre identité nationale », côtoie, dans les mêmes années, la reconnaissance d'un « patrimoine culturel protégé », d'un « patrimoine culturel de proximité », d'un « patrimoine naturel », d'un « patrimoine vivant », d'un « patrimoine immatériel », d'un « patrimoine génétique » et d'un « patrimoine éthique »⁹, un « patrimoine informatique » et, bien entendu, un « patrimoine cinématographique ». Cette notion aura évolué de la catégorie de l'avoir, c'est-à-dire ce qui constitue, à un moment donné, l'ensemble des objets patrimoniaux d'une collectivité (ce que Krzysztof Pomian appellerait des « sémiophores », des « objet[s] visible[s] investi[s] de signification¹⁰ »), vers la catégorie de l'être, débordant ainsi le terrain des objets concrets pour embrasser toutes les ramifications de l'identitaire, du champ des productions immatérielles jusqu'à celui de l'écologie¹¹ : le patrimoine, c'est ce

⁸ François Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 209.

⁹ *Ibid.*, p. 164, p. 197-98.

¹⁰ Voir Krzysztof Pomian, *Sur l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 201.

¹¹ L'exemple le plus frappant serait la création des « écomusées » qui tentent de réunir les notions de culture et de nature à même un « musée territoire », un « musée au présent », fait d'habitants et non de visiteurs, mobilisant le « patrimoine à des fins récréatives et non plus seulement muséales ». (Cité dans François Hartog, *Régimes d'historicité*, p. 204). L'exemple que fournit Philip Rosen des « *outdoor museums* » (Old Surtbridge, Colonial Williamsburg, Greenfield village) va également dans ce sens : à chaque fois, il s'agit de minimiser l'écart entre le passé et le présent au profit d'un accès « non médiatisé » et authentique du passé au présent. Voir le chapitre « Entering History », dans Philip Rosen, *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2001, en particulier p. 58-66.

que l'on est « aujourd'hui », ce qui « nous » constitue, avec tous les brouillages, les confusions et les amalgames, heureux et malheureux, que ce type de configuration suppose. Des objets, des lieux de toutes sortes se sont mis acquérir une valeur de remémoration sensible du passé, au point où la distance historique qui nous sépare de ce passé s'est réduite considérablement : est aujourd'hui considéré comme faisant partie du patrimoine d'une ville ce qui a à peine 20 ans. Le patrimoine, aussi difficile à baliser et aussi « expansionniste » que la notion de mémoire (le tout-mémoire est bien le pendant du tout-patrimoine), s'est élargi à tel point que la patrimonialisation, véritable entreprise de muséification, s'est attaché à un passé toujours plus près du présent, un « présent s'historicisant lui-même¹² ». Chaque communauté, aussi petite et jeune soit-elle, parvient à faire surgir des lieux patrimoniaux dans l'espoir de créer de l'identité — et exercer accessoirement un attrait touristique. Le patrimoine est moins, alors, la trace sensible du temps passé, que la présence vivante d'un « lieu commun », ne créant bien souvent qu'un simulacre de singularité. Les commémorations servent la même fin : moins à transmettre une mémoire, qu'à donner l'impression d'un pouvoir public (national ou municipal) qui reconnaît l'importance de la mémoire aujourd'hui. C'est moins le passé qui est réactualisé dans la commémoration, que la commémoration elle-même ; c'est moins la singularité d'un événement, que le retour de la date et la communauté présente qui s'affirme à travers la commémoration que l'on souligne. De manière comparable, on pourrait dire que les œuvres du passé prennent une valeur une fois *restaurées*, c'est-à-dire — comme nous le verrons plus loin — mises aux normes du présent. On célèbre souvent moins le film (ou le cinéma) que la restauration elle-même (*The Great Dictator* ou *Metropolis*).

L'élargissement de la notion de patrimoine, la frénésie restauratrice, la multiplication des commémorations ont ainsi provoqué une situation paradoxale. Les œuvres du passé doivent être classées, conservées et commémorées, non comme les exemples qui guideront le présent, mais parce qu'elles incarnent une mémoire passée que nous devons conjuguer au présent. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'extension de la

notion de patrimoine, en Europe et en Amérique, est contemporaine de cette revalorisation du concept de mémoire collective. Ce terme recoupe des phénomènes et des réalités très divers, comme l'a montré, entre autres, Régine Robin dans *La mémoire saturée*¹³. L'extension du domaine qu'il couvre pourrait s'expliquer par au moins deux phénomènes distincts mais contigus (il y en aurait plusieurs autres) : l'impression d'une accélération du temps, entraînant avec elle l'impérieuse nécessité de tout conserver — jusqu'au plus immatériel de nos « biens collectifs » et de notre « héritage commun » ; et l'apparition de nouveaux moyens de stockage d'information qui déplacent tout le poids, et une bonne part de la responsabilité de ce qu'on appelle la « mémoire collective », vers des supports externes. La mémoire désigne bien souvent moins cette chose vivante qui circule et se transmet entre des individus, qu'un lieu ou encore un stock, un volume, une capacité, une virtualité. Ainsi se trouvent souvent confondus le support sur lequel s'inscrit « la mémoire » et la mémoire elle-même, « l'actuel et le virtuel » de la mémoire.

Plus la mémoire s'exporte vers des supports externes, plus la mémoire devient fuyante, plus elle apparaît comme le nécessaire sujet de débats, de discussions, de publications, de commémorations (ne semble-t-il pas que nous en venions à commémorer la mémoire de la mémoire ?). Comme l'écrit Pierre Nora, « moins la mémoire est vécue de l'intérieur, plus elle a besoin de supports extérieurs et de repères tangibles d'une existence qui ne vit plus qu'à travers eux¹⁴. » C'est ainsi que nous serions passés d'une « histoire-mémoire » à une « histoire-patrimoine » ou une « histoire-archive », une histoire qui s'est reterritorialisée sur des *lieux de mémoire* — où l'historien lui-même devient lieu de mémoire —, externes au sujet, et qui le dédouanent du devoir de se rappeler *par et pour* lui-même.

Cette question de l'écart entre les « supports » de la mémoire et la mémoire « vivante », nous rappelle bien évidemment la légende que rapporte Socrate dans le *Phèdre*. Le dieu Theuth, qui inventa la « numération et le calcul, la géométrie et l'astronomie, le

¹² François Hartog, *Régimes d'historicité*, op. cit., p. 196.

¹³ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003.

trictrac et les dés et enfin l'écriture », présenta cette dernière invention au roi des Égyptiens comme celle qui aidera à accroître « la science et la mémoire¹⁵ » (*Phèdre*, 274d). Or, selon le roi, plutôt que d'avoir « trouvé un remède à l'oubli et à l'ignorance », cette invention « produira l'oubli dans les âmes en leur faisant négliger la mémoire : confiant dans l'écriture, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non plus du dedans, du fond d'eux-mêmes, qu'ils chercheront à susciter leurs souvenir ; tu as trouvé le moyen non pas de retenir, mais de renouveler le souvenir. » (274d-275c) La capacité de « re-produire » le souvenir en passant par des moyens extérieurs, n'équivaut pas pour Platon à la réminiscence, toujours intérieure. Au contraire, elle produit de l'oubli en croyant y remédier. En suivant ce raisonnement, et en l'appliquant à notre époque écrasée par la pratique de l'archive et de la conservation, on en conclurait que nos sociétés souffrent d'amnésie généralisée, tant notre dépendance sur des prothèses mnémoniques de toutes sortes est devenue totale. Ce sont elles qui donnent à notre identité une impression de cohérence, de continuité ; c'est à elles que revient la tâche de transmettre aux générations futures ce que nous sommes et ce que nous avons été.

Cette prise en charge par les techniques de reproduction mécanique de pans entiers de la mémoire individuelle et sociale, est en quelque sorte co-extensive de notre (post)modernité : elle est à la fois l'un de ses vecteurs principaux et forme la surface sensible et mobile sur laquelle cette modernité s'est inscrite. Tous les bouleversements successifs du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui ont été conservés sur des médias de masse (photographie, film, enregistrements audio) et fonctionnent aujourd'hui comme une part essentielle de notre mémoire collective *et* individuelle. Les médias sont devenus les dépositaires d'une mémoire « externe », tout en ne cessant, *en même temps*, de créer de la mémoire individuelle, ouverte à partage, une mémoire « commune ». Ce que nous appelons notre mémoire ne se limite pas à nos souvenirs personnels — y compris le souvenir de certains événements médiatisés, elle est aussi celle des générations passées, dont les médias

¹⁴ Pierre Nora, *Les lieux de la mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. XXX.

audio et/ou visuels conservent la trace. C'est ainsi que je puis dire que j'ai un certain souvenir de l'assassinat de Kennedy ou des premiers pas de l'homme sur la lune, même si je n'ai pas assisté « en direct » à ces événements, même si je n'étais pas né quand ils ont eu lieu.

Cette mémoire « différée », a été jadis décrite par André Bazin. Parlant du film de compilation d'archives de Paris à la Belle Époque, *Paris 1900* de Nicole Vedrès, il tente d'expliquer la « joie esthétique » naissant de ces images « retrouvées » du passé, une joie née « d'un déchirement, car ces “souvenirs” ne nous appartiennent pas. » Et il ajoute : « Ils réalisent le paradoxe d'un passé objectif, d'une mémoire extérieure à notre conscience¹⁶. »

La mémoire détachée du siège de la conscience, devient un stock, une mémoire-archive, en attente d'être exhumée. Elle supplée en même temps à la difficulté de transmission du passé en garantissant, du moins a priori, sa pérennité médiatique. Mémoire par procuration, qui peut nous faire retrouver, comme dans le cas du cinéma, le temps perdu, même si c'est pour en encourager la perte¹⁷. La mémoire se trouve ainsi non seulement reléguée, mais carrément incarnée dans des lieux, des archives, des médiathèques qui, au même rang que les musées, ont pour mandat de préserver un héritage commun. C'est ce qui expliquerait en bonne partie la reconnaissance — bien que tardive — du cinéma comme « patrimoine du siècle »¹⁸. La valorisation archivistique de la pellicule comme matière-mémoire, dont il sera question plus longuement au sixième chapitre, serait à comprendre, d'une part, dans la foulée de l'expansion patrimoniale, qui incorpore tout dans son giron, mais également comme une réaction à la culture numérique et à l'évanescence de sa matière.

¹⁵ Platon, *Le banquet suivi de Phèdre*, trad. Émile Chambry, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 164-165 (les références qui suivent seront données directement dans le corps du texte).

¹⁶ André Bazin, « Paris 1900. À la recherche du temps perdu », *L'écran français*, 30 septembre 1947, repris dans *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1998, p. 242.

¹⁷ « Le cinéma est une machine à retrouver le temps pour mieux le perdre. » (*Idem*).

¹⁸ Sur ces points, voir notamment Dominique Païni, « L'évidence patrimoniale en question », dans *Le temps exposé. Le cinéma, de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2002, p. 25-34, et Éric de Kuyper, « La mémoire des archives », *Journal of Film Preservation*, n° 58-59, octobre 1999, p. 17-34.

d) Mémoire, matière, trace

La question des supports de la mémoire et de la reconnaissance patrimoniale traverse en effet aujourd'hui une nouvelle crise précisément en raison de la dématérialisation radicale des images et de l'information qu'induisent les nouveaux supports informatiques. En effet, ce ne sont plus uniquement aux livres, aux pierres, aux bobines de film que revient la tâche de conserver le passé, mais de plus en plus aux disques durs, fichiers informatiques, serveurs, mémoire virtuelle que nous utilisons quotidiennement, le médium numérique ayant ceci de particulier qu'il permet de convertir et de faire converger tous les anciens supports sur une même interface, sur une même plateforme algorithmique commune.

Il faut bien préciser qu'en parlant d'une « dématérialisation », on ne nie pas le fait matériel du *hardware*, des supports techniques qui donnent aux documents leur « interface » (écrans, puces, disques durs, etc.). Ce qui se trouve dématérialisé, c'est la trace elle-même, qui a cessé d'être en « relation » stricte (de type analogique) avec le médium. Textes et images, une fois traduits sur ces supports « matériels » perdent en fait leur matérialité propre, cèdent leur trace analogique au profit d'un encodage numérique : il suffit que la technologie fasse défaut pour que ces objets deviennent soudain irrécupérables.

Le « passé » est donc toujours — et toujours plus, même — accessible en tant qu'information, *via* les réseaux informatiques, les systèmes d'archivages électroniques qui s'accumulent à une vitesse exponentielle. Or, à mesure que la notion de conservation s'étend à toutes les productions humaines (il faut tout conserver, tout stocker), l'inscription du passé sur la matière — et dans les mémoires — tend à devenir plus rare, prise en relais par des machines abstraites, des supports indifférenciés et neutres dont l'espérance de vie s'avère parfois beaucoup plus courte que prévu (10-20 ans pour les disques gravés) et qui risquent par ailleurs d'être vite dépassés par la technologie à laquelle ils sont asservis. Les traces matérielles du passé (journaux, photographies, manuscrits, films) survivent bien souvent sous forme de fichiers sans matière, hormis celle du support (disque dur, disquette, CD, serveur) qui nous permet d'y accéder.

2. La révolution numérique et la disparition de la trace

a) Le problème de l'indicialité

Cette vaste mouvance que l'on désigne commodément par l'expression « révolution numérique », affecte bien entendu en profondeur les arts de la reproductibilité technique (photographie, cinéma) où le passage d'une captation optique-analogique à une traduction numérique engage une dématérialisation du processus d'enregistrement, transforme le sens de l'indicialité filmique en éliminant l'intermédiaires physique, la pellicule photo-sensible, qui fonctionnait comme indice tactile et tangible de la réalité, si nous admettons que la pellicule imprimée participe physiquement de la chose qu'elle représente. Il s'agit d'une réaction chimique provoquée à *un moment donné* par la présence de photons sur une surface photo-sensible. Avec le numérique, on peut dire qu'il n'y a pas de négatif, et qu'on ne touche jamais l'espace-temps qu'elle représente, même si cette dernière est le résultat d'un passage par une lentille optique : s'il y a bel et bien indicialité, le résultat n'est pas une « impression », il n'est pas une trace, il est la captation/traduction d'un flux abstrait. Une image numérique, en raison des possibilités de manipulation et par sa nature mathématique, ne nous garantit nullement que « ça a été », même si elle est utilisée et perçue *comme telle* : elle n'est pas le résultat d'une empreinte physico-chimique, mais d'une combinaison d'algorithmes.

Un des traits fondamentaux de l'« utopie digitale » sur laquelle s'est penché notamment Philip Rosen, consiste à démarquer le digital non seulement des arts dits analogiques (cinéma, photographie) mais plus généralement de l'indicialité que ces arts avaient en propre d'incarner, et sur lequel se fondait leur historicité. La thèse, défendue par certains, d'une césure historique représentée par la révolution numérique, notamment dans le domaine des images, repose sur l'idée d'une séparation radicale entre ces images et une

origine (le réel) dont elles seraient la représentation. C'est ainsi que Tom Binkley, au début de la formation discursive et théorique de cet imaginaire digital, pouvait dire :

A computer stores meta-pictorial information in a fragmented array of discrete numbers, which cannot communicate directly with the depicted or the observing world: some kind of translation is required before this set of abstract digits can record or represent anything visual. In this digital format, defined not by a physical medium but by a conceptual structure, pictorial space is approached analytically, fragmented into regular rows and columns of small dots called pixels (picture elements). The concrete physical grains of chemicals in a photograph are replaced by an intangible array of numbers... The end product [may be] a photograph, but it visually "depicts" the numerical contents of a frame buffer, not necessarily of any real place at any particular time¹⁹.

Ce qu'une image numérique représente (« depicts ») avant tout, c'est une « structure conceptuelle », un « contenu numérique », et non l'indice d'un existant, dans le temps et l'espace. Ceci se traduit, matériellement, par une dématérialisation de l'objet ou de l'oeuvre représentée, que le support ne re-présente plus physiquement, mais retraduit numériquement.

Si les nouveaux médias peuvent faire *circuler* les oeuvres du passé, c'est en annulant ce qui en elles était *trace matérielle* et, par là-même, distance temporelle, présence de *différences* (il n'y a aucune véritable différence matérielle entre un CD-Rom contenant les oeuvres complètes de Cervantès, un jeu pour enfants ou un disque vierge). En ce sens, même les reproductions photographiques d'oeuvres d'art retrouvent rétroactivement, dans la mesure où elles sont matériellement inscrites dans des livres, où elles sont plus « incarnées » qu'une page Web, une part — même amoindrie — de leur aura originale.

Le cinéma est en voie de voir transformée ce qui a été, jusque-là, sa spécificité technico-médiatique : l'action de la lumière sur une émulsion de sels d'argent déposée sur une pellicule (nitrate puis synthétique, acétate, triacétate ou polyester), produisant une

¹⁹ Timothy Binkley, « Camera Fantasia : Computed Visions of Virtual Realities, » *Millenium Film Journal*, n° 20-21, automne-hiver 1988-89, p. 10-11, cité dans Philip Rosen, *Change Mummified*, op. cit., p. 305-306.

image-trace²⁰. L'image cinématographique a été, depuis les années 1950, graduellement convertie et transmise en onde hertziennne (télévision), transférée sur bande magnétique (vidéo), et, enfin, traduite en code binaire (DVD, HD, Internet, etc.). Chacune de ces étapes marque une césure dans le passage d'un type de matérialité du film à une autre. Si, dans les premières années de la télévision, il fallait partir de la pellicule 16mm ou 35mm pour « passer en onde », graduellement, on ne fit plus affaire qu'à des rubans magnétiques (3/4'', 1/2'', etc.) qui éliminaient l'instance photogrammatique. Mais alors que le ruban retenait encore la mémoire de la bobine cinématographique (tant de pieds de pellicule équivalant à tant de pieds de ruban magnétique), l'image numérisée se présente sur une surface lisse, le disque, ou encore sous la forme d'un fichier téléchargeable sur Internet sans aucune présence physique en bonne et due forme.

C'est ainsi qu'aujourd'hui les nouveaux moyens d'enregistrement, de montage, de stockage et de diffusion cinématographiques sont en train de transformer le cinéma tel qu'il s'est pratiqué pendant plus de cent ans, sur un plan significatif au moins : comme l'écrivait récemment un critique, « l'image-trace cède la place à l'image-modulation²¹. » L'empreinte

²⁰ D'aucuns (en particulier certains théoriciens comme Michel Chion, Martin Barnier, Rick Altman) pourraient critiquer l'omission qui est faite ici du son, et ce qui pourrait apparaître comme une réduction simplificatrice et historiquement incorrecte du cinéma à sa seule dimension photographique/visuelle. L'évolution du son, de l'enregistrement sur phonographe au son optique inscrit sur la pellicule jusqu'au traitement numérique, répond moins de l'empreinte, que de l'onde, et serait donc toujours plus près du flux que de la trace. Bien entendu, les techniques d'enregistrement du son qui ont cours à chaque époque inscrivent une présence du temps (le grain du son dans les films de Renoir des années 1930, la chaleur et la netteté du rendu studio dans les films hollywoodiens des années 1950, un certain type de son post-synchronisé dans les films néoréalistes, de même qu'un ancien enregistrement sur disque vinyle ou sur cylindre, etc.). Mais l'image relèvera toujours plus immédiatement du régime de la trace du temps passé (évident devant n'importe quel film muet). Par ailleurs, si cette thèse se penche sur l'imaginaire des ruines au cinéma, il est difficile d'imaginer ce que serait un son en ruines. Un « mauvais son » ne produira pas nécessairement une impression du passage du temps, ni ne pourrait donner la sensation d'une stratification de temps. L'image cinématographique allie l'espace et le temps, et se prête, de ce fait, particulièrement bien à la représentation de la ruine (espace temporalisé, temps spatialisé). Ceci n'est pas nécessairement vrai pour le son. Une rare exception de « ruines sonores », est fournie par David Guimond, à propos des *Desintegrations Loops* (2001) de William Basinski, une œuvre composée à partir du son de vieilles bandes magnétiques qui, à force de repasser en boucle à travers le lecteur, se désintègrent et tombent littéralement en ruines. Voir David Guimond, « The Sounds of Disappearance », *Intermédiatités*, n° 10, « Disparaître », automne 2007, p. 115-130.

²¹ Alain Renaud-Alain, « La nouvelle architecture de l'image », *Cahiers du cinéma*, octobre 2003, n° 583, p. 72. Dans cet article, l'auteur dresse un parallèle fascinant entre la révolution des matériaux en architecture au début du XX^e siècle, et la révolution numérique au cinéma. Également, on consultera, parmi d'autres,

lumineuse animant des sels d'argent sur une pellicule est remplacée par sa conversion en un flux électronique contrôlé, modulé par un ensemble d'algorithmes qui retraduisent visuellement des formes en mouvement, des sons, les dotant de propriétés visuelles et sonores modulables et modifiables jusque dans le moindre détail²². L'arrivée des technologies numériques, du cinéma de Haute Définition, les projets de diffusion en salle via satellite et sur Internet, sont en voie de redéfinir des nouvelles modalités de la *représentation* du cinéma, et de la *représentation cinématographique*.

Un nombre grandissant de restaurations cinématographiques ont eu lieu depuis quelques années expressément — et bien souvent exclusivement — en vue d'une diffusion sur support numérique (DVD, DVD-ROM, etc.). En d'autres mots, la restauration n'est opérée que sur un document numérique qui n'est pas par la suite transféré sur pellicule. Ceci aurait pour conséquence qu'un fichier corrompu ne permettra pas de reconstituer même le spectre de l'original. Les cinémathèques de par le monde se posent de plus en plus la question de la pérennité du film-pellicule et certaines opteront certainement sous peu pour l'archivage et la projection sous forme numérique. Certains artistes qui tenaient farouchement à distinguer pellicule et médium électronique ont accepté l'idée de voir leurs œuvres circuler en DVD (Stan Brakhage, Michael Snow, Straub-Huillet, etc.). Alors qu'à leur début les films réalisés en DV étaient systématiquement transférés sur pellicule, de plus en plus d'œuvres (documentaire surtout, mais de fiction également), grâce à des projecteurs plus sophistiqués, sont désormais projetées directement en vidéo numérique. De la même manière, bon nombre de films saturés d'images de synthèse (les dernières livraisons de *Star Wars*, par exemple) ont été présentées, dans les salles qui étaient équipées de projecteurs adaptés, directement en numérique haute définition. Un nombre incalculable

Jacques Lafon, *Esthétique de l'image de synthèse. La trace de l'ange*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Esthétiques », 1999 et David N. Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Mass., Londres, Harvard University Press, 2007.

²² Fait intéressant, plusieurs artistes travaillant sur des supports numériques produiront des œuvres qui cherchent à produire des « effets de trace » et d'empreinte. Il suffit de penser à certains travaux récents de David Rokeby (*Vu*, 2002, *Machine pour prendre le temps (boul. St-Laurent)*, 2006-2007) ou de Jim Campbell

de films sont désormais accessibles sur Internet (une partie des collections de la Library of Congress, les archives de l'INA, les films industriels de la *Prelinger Archive*), et c'est sur ce support exclusivement, sauf exceptions, que les générations à venir découvriront les œuvres du passé.

Alors qu'il est probable que les compagnies Kodak ou Fuji cesseront d'ici quelques années de fabriquer de la pellicule (Kodak a, au mois de mars 2005, cessé la production de la pellicule Super-8 Kodachrome, elle a réduit considérablement ses effectifs pour la production de pellicule photographique), l'industrie est forcée de se repositionner entièrement en fonction du numérique. L'industrie du DVD, du HD et du Blu-Ray, est en pleine expansion et détermine les stratégies de mise en marché (de plus en plus de films ne sortent aujourd'hui commercialement qu'en DVD). Il est alors tout à fait envisageable que la pellicule apparaîtra sous peu comme un support archaïque, rare et précieux, réservé à la conservation de certains éléments originaux, et ne sera plus projetée que dans quelques salles spécialisées, cinémathèques ou salles d'art et essai.

b) L'aura rétroactive de la pellicule

La « révolution numérique » aura eu, paradoxalement, un impact décisif sur le statut du « cinéma argentique », en conférant à la pellicule une pleine valeur *auratique*, alors même que le cinéma était censé avoir consommé le dépérissement de l'aura de l'œuvre d'art, suivant la très célèbre idée de Benjamin. Un lecteur contemporain de « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » serait frappé de constater à quel point certaines des propositions qui s'y trouvent sur « l'œuvre d'art authentique », le « travail de l'histoire », l'« unicité et la durée », peuvent aujourd'hui s'accorder avec la réalité du cinéma et à l'expérience cinématographique en tant que telle. Cette attribution rétroactive d'aura repose sur le passage du temps et la multiplication des supports médiatiques de plus en plus « immatériels » ou abstraits.

(sa série de *Illuminated Average* (2000-2003), ou encore *Photo of my Mother*, 1996, *Portrait of my Father*, 1994-1995).

En effet, il aura fallu dans un premier temps, que le passage du temps fasse son œuvre, que, par exemple, malgré les tirages multiples d'un même film des années 1910, une seule copie survive pour que, tout à coup, selon les termes de Benjamin, les « altérations matérielles », la généalogie du film, c'est-à-dire les « possesseurs successifs » de cette *copie originale* (l'expression aurait fait sourire Benjamin) se mettent tout à coup à prendre de la valeur. La *copie* est devenue, avec le temps, en raison de son existence matérielle et optico-chimique, *un original*, même — et je dirais surtout si — cette dernière a une origine morcelée et multiple (une bobine retrouvée à Budapest, un autre fragment nitrate déniché dans un sous-sol de Londres, une copie partielle du même film, avec des intertitres italiens, redécouverte à Venise). L'archivistique filmique a fait un bond considérable depuis la fin des années 1970, et il est désormais possible d'identifier, dater, classer, reconstruire la « petite histoire » même des fragments les plus infimes.

Pour l'historien ou l'archiviste du film, l'histoire du cinéma se confond bien souvent avec l'histoire des copies, les destins tragiques ou émouvants de telle bobine, tel fragment. Le cinéma, à son origine, art par excellence de la production en série, aura traversé les époques, de telle sorte que chaque copie de film, aujourd'hui rescapée du siècle, nous rappelle une origine, singulière et unique, témoignant d'une histoire et *pour* l'histoire. Et il ne serait pas inutile de rappeler ici — bien que nous aurons la chance de nous attarder dans le sixième chapitre — que 80% de la production des vingt premières années du cinématographique sont aujourd'hui perdus. Le « travail du temps » sur les supports du film, et la destruction, volontaire ou insouciant, des copies (à l'époque du passage au parlant, du nitrate à l'acétate, ou encore des suites des guerres, des catastrophes naturelles ou des sinistres), a donc révélé, *a contrario* de la pensée de Benjamin, le « travail de l'histoire » et « l'existence unique » de chaque pellicule²³. Il n'en va pas si différemment

²³ Il suffit de fréquenter un peu assidûment les séances d'une cinémathèque pour devenir rapidement sensible aux propriétés individuelles des pellicules, aux rayures, à l'intensité des couleurs, aux défauts du son. D'ailleurs les discussions post-projection dans les cinémathèques portent parfois moins sur l'intérêt esthétique du film qu'à la qualité de la copie, le degré d'éraflures, sa valeur par rapport à telle autre, vue à une autre occasion, etc.

d'un ensemble d'objets produits en série, timbres, pièces de monnaie, premières éditions de livre, qui avec le passage du temps ont développé une patine singularisante, qui les élève au rang de petites œuvres d'art, exposables dans des musées. Le cinéma possède cette particularité supplémentaire qu'il est lui-même, déjà, une impression singulière de temps prélevée dans le réel, que la projection réactive à chaque fois.

À cela s'ajoute la démultiplication à l'infini du domaine de l'image et tout particulièrement des possibilités offertes par la reproduction, sur d'autres supports, d'images filmiques (en vidéo numérique particulièrement). L'extraordinaire proximité de l'image, « peu importe sa distance » (on peut visionner un film à la maison, dans l'avion, sur son téléphone portable), et sa parfaite malléabilité (on peut arrêter, avancer, reculer, voir remonter, colorier un film, modifier les dialogues et l'expression des visages) font en sorte que la projection en salle d'une copie en 35mm d'un film rare soit dotée de tous les traits du *hic et nunc* de l'œuvre d'art authentique, lourdement chargée d'aura, comme une « apparition unique d'un lointain, aussi proche qu'il soit ». Ceci contribue à donner à la projection cinématographique l'aura d'une expérience unique et non répétable. Si, selon Benjamin, « sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux », on pourrait rappeler avec Godard, que « la différence entre cinéma et télévision [c'est que] quand on va au cinéma on lève la tête et les acteurs sont plus grands que nous. À la télévision, on baisse la tête et les acteurs sont plus petits²⁴. »

Nous dirons donc que, dans le premier cas, c'est le passage du temps qui « produira » l'aura de l'œuvre d'art unique à chaque pellicule du film ; dans le second, ce sont les développements médiatiques et technologiques qui feront que l'on accordera, rétroactivement, une puissance auratique à la projection cinématographique et à la pellicule d'origine (c'est le cas notamment des films amateurs, des films de famille, comme nous le verrons plus loin).

²⁴ Ces deux citations, et leur rapprochement, apparaissent chez Dominique Païni, *Le cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 159.

Ces deux phénomènes pourraient expliquer le retour d'un lexique religieux (qu'avait déjà noté Benjamin à son époque) qui tend à accorder au cinéma une valeur culturelle, sacrée : films cultes, grande messe du cinéma, monstre sacré, ainsi que tout ce qui, dans plusieurs discours et dans certains films-essais, ou encore dans le retour de discours comme ceux de Faure ou de Bazin²⁵, tend à prêter au cinéma des qualités proprement religieuses (révélation, rédemption, Mystère, invisible, etc.²⁶). Tout ceci semble revenir en force. Devant un cinéma qui, tel qu'il se consomme et se diffuse aujourd'hui, tend à disparaître comme trace matérielle et à se confondre avec l'attirail de produits commerciaux qui saturent notre quotidien, les traces (survivantes) du passé du cinéma acquièrent une nouvelle valeur, un nouveau potentiel historique, une dimension sacrée, une valeur culturelle, voire un pouvoir messianique.

c) Paolo Cherchi Usai et le *Digital Dark Age*

Paolo Cherchi Usai, dans un ouvrage aphoristique, écrit sur une période de plus de dix ans (1987-2001), propose (bien que ce ne soient pas ses termes) une véritable ontologie de l'image cinématographique, dont l'axiome central est : « *Cinema is the art of destroying moving images* ». Sa thèse complexe, étrange, mais symptomatique de la période couverte par la rédaction de l'ouvrage, repose sur l'idée que le cinéma n'est pas un art de reproduction, mais de répétition : la projection d'un film peut être répétée, mais à chaque fois, il s'agit d'une expérience singulière. Si le cinéma était un art de la reproduction technique, cela supposerait que chaque copie est absolument identique alors que, dès qu'elle est tirée, chaque bobine commence déjà à subir un processus de destruction, résultant de la projection répétée du film, de ses conditions de stockage, et d'un ensemble

²⁵ On lira notamment le numéro spécial de la revue *Film international*, consacré à une véritable réhabilitation de Bazin à l'époque du « désenchantement » de la théorie. Les titres des articles sont assez loquaces : Jeffrey Crouse, « Because We Need Him Now: Re-Enchanting Film Studies Through Bazin », Mats Rohdin, « Cinema as an Art of Potential Metaphors: The Rehabilitation of Metaphor in André Bazin's Realist Film Theory », *Film International*, « André Bazin Special Issue », #30, vol. 5, n° 6, 2007.

d'autres facteurs. Cherchi Usai fait ainsi entièrement dépendre l'histoire du cinéma des contingences que le film peut subir et des aléas de la perception du film elle-même (notre perception, à chaque fois, ne capte qu'une partie seulement des images). Une image qui ne se dégrade pas, selon un autre de ses axiomes, ne peut avoir aucune histoire²⁷ : le film ne s'introduit dans l'histoire du cinéma qu'à partir du moment où il devient sujet à la dégradation physique (XVII, p. 39). Le cinéma serait, de ce point de vue, plus près de la performance musicale (XLIX) et de la littérature orale (XXVII, p. 59) que de la reproduction technique pure et simple²⁸. Chaque projection est une occasion unique, non reproductible, mais *réitérable*, c'est-à-dire se répétant en produisant de la *différence* (comme le montre Deleuze, « la différence est entre deux répétitions²⁹. »)

Clairement, *Death of Cinema* est à relire comme une réponse à la fièvre restauratrice qui saisit le monde des archives du cinéma vers la fin des années 1980 (et qui atteindra son hapax avec le centenaire du cinéma en 1995). Plutôt que de prôner une « restauration » à tout prix, animée par l'idée de pouvoir retrouver l'expérience du « film original », tel qu'il a été vu par des spectateurs d'antan, Cherchi Usai tente de susciter une réflexion sur l'histoire du cinéma qui prendrait acte des spécificités véritables du support filmique en soulignant le *hic et nunc* de chaque expérience de projection, rendant toute

²⁶ Je pense ici tout particulièrement à certaines œuvres de Jean-Luc Godard, notamment *Je vous salue Marie* (1983), *Soigne ta droite* (1987), *Puissance de la parole* (1988), *Hélas pour moi* (1995) et *Histoire(s) du cinéma* (1987-1997).

²⁷ Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema, History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, Londres, British Film Institute, 2001, p. 41. Dorénavant, Les références à cet ouvrage seront indiquées directement dans le corps du texte, par le chiffre de l'aphorisme (en caractères romains), suivi de la page.

²⁸ « *The assumption is that the spectator is indifferent to the fact that the moving image is derived from a matrix, and believes in the possibility of seeing it again under the same conditions as previously. From that standpoint, as much as in oral literature, cinema is not based on reproduction. It is an art of repetition* » (XXVII, p. 59) et « *preservation of the moving image ought to be treated as an equivalent to musical performance. As with the moving image, each aural experience is in fact a unique event* » (XLIX, p. 103). Confirmant la radicalité et la cohérence de ses positions, le film de montage de films muets, *Passio*, que Cherchi Usai a réalisé en 2007, fut tiré en sept copies 35mm qui ont été par la suite teintées en sept couleurs différentes, et déposées dans six archives nationales (il a gardé une copie). Tous les éléments négatifs ont été ensuite détruits, rendant tout nouveau tirage du film à peu près impossible. De plus, le film (qui n'est pas accompagné d'une piste sonore) n'est autorisé à jouer qu'accompagné par un orchestre symphonique, interprétant le *Passio* d'Arvo Pärt, et idéalement dans une église...

²⁹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1972, p. 104.

restauration d'une expérience originale impossible (« on ne peut entrer deux fois dans le même fleuve », dirait Héraclite). La restauration consisterait à produire des « artefacts fictifs » (XLVIII, p. 101), et n'est fondé que sur une fiction (le terme « restauration authentique » est pour lui un « oxymore culturel »). Plutôt, Cherchi Usai — qui a été conservateur à la prestigieuse George Eastman House, et qui est directeur des archives du National Film and Sound Archive de Canberra, en Australie — propose un éloge de la passivité, qui permettrait à chaque « *moving image* » de poursuivre son histoire : il faudrait adopter des mesures afin d'offrir

[...] *a respectful control of the processes of decay, serving as an invisible guide through the various ages of the moving image with a vigilant yet unobtrusive attitude towards the indicators of the process (patina, material and narrative gaps, colour fading, sound degradation)*. (LI, « In praise of passivity », p. 107)

Accepter la matérialité du film, sujette au pourrissement, revient à reconnaître l'historicité propre au cinéma, sa condition de possibilité. Le cinéma a été conçu pour préserver l'éphémère et conserver une trace de ce qui disparaît : le fait que les images de cinéma soient elles-mêmes sujettes à « l'impermanence » en serait la « contrepartie empirique », mais qui lui confère son statut en tant qu'artefact culturel, « objet de mémoire » (XXX). C'est précisément ce qui, selon lui, distingue le cinéma des technologies numériques qui produisent des images qui ne se dégradent pas et ne peuvent, *de facto*, s'inscrire dans un processus historique. Les choses n'atteignent leur plus haut degré d'historicité, comme pour le Benjamin du *Trauerspiel*³⁰, qu'en se soumettant à la règle de corruption de la nature. Cherchi Usai, en condamnant le *Digital Dark Age* (sous-titre de son livre), reprend pour son compte, et sans doute sans le savoir, un long débat philosophique à propos de la *Naturgeschichte*³¹ (nature-histoire). En faisant de la dégradation matérielle la condition de possibilité de l'historicité du cinéma, il relie l'histoire de notre « mémoire culturelle » à son inéluctable finitude, au cycle naturel de la décomposition des corps. La

³⁰ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, trad. Sybille Muller, Editions Flammarion, coll. « Champs », 1985 [1916-1925].

³¹ Theodor W. Adorno, « The Idea of Natural History », *Telos*, n° 60, été 1984, p. 111-124.

préservation (plutôt que la restauration) est une façon de reconnaître l'existence temporelle, et par le fait même historique, contingent, du film.

En suivant ces pistes de réflexions, on pourrait dire de façon provocante que l'inactualité des ruines — avec laquelle j'ai introduit ce chapitre — peut se comparer au devenir inactuel (ou à l'inactualité à venir) du cinéma argentique. La pellicule cinématographique, comme les ruines, dans la mesure où elles subissent et sont le produit des affres du temps, rendent les effets du temps concrètement sensibles. Les objets que produit la culture digitale, le nouvel urbanisme « présentiste », et la logique patrimoniale finissent par niveler toute trace matérielle du passé à un même temps, celui du présent. En d'autres termes, ils ne peuvent exprimer ou rendre sensible le passage du temps. Si un DVD se corrompt, il devient technologiquement obsolète, inutilisable, illisible... il ne tombera pas en ruines.

3. Enjeux et débats de la restauration

Dans la mesure où ces considérations concernent de près la façon dont notre culture présente et se représente le passé, nous pourrions poursuivre la réflexion menée plus haut en nous demandant quels sont les présupposés communs aux restaurateurs de monuments et de films, selon lesquels il est possible de retrouver le « lustre d'antan » d'une œuvre, en comparant cette attitude avec celle des partisans — comme Cherchi Usai — d'une « préservation passive », et en tentant de voir dans quelle histoire intellectuelle ce débat s'inscrit.

La question de la restauration des œuvres et des monuments tire son origine d'un passé lointain (elle se pose déjà chez les Romains). Bien qu'elle ne commence à prendre une coloration « moderne » qu'à la Renaissance, comme le souligne, entre autres, Cesare Brandi et Aloïs Riegl, ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'ont été formulés les principaux débats concernant la « restauration active » ou la « préservation passive » du patrimoine

architectural (la notion, dans son acception moderne, est tardive), des monuments historiques (terme qui apparaît en 1792, peu de temps après la Révolution française), et dont les contours — notamment les débats entre Ruskin, Morris et Viollet-Le-Duc — rappellent nettement certains propos tenus par les défenseurs comme des détracteurs des restaurations filmiques. Un rapide survol des deux tendances dominantes sur cette question s'avèrera utile afin de donner à mon propos un contexte historique plus large et de saisir certaines implications liées à la restauration filmique.

a) Viollet-Le-Duc, Ruskin et Morris : restauration vs. préservation

La formulation la plus précieuse du débat entre partisans de la simple préservation, et ceux d'une restauration-restitution, se retrouve dans la querelle qui opposa l'école française de Viollet-le-Duc, et celle, anglaise, de Ruskin et Morris. Ce débat nous concerne dans la mesure où il offre à l'évidence un bon exemple des deux conceptions antagonistes concernant les modes d'appréhension du temps et des oeuvres du passé et, par extension, fournit un horizon à partir duquel on peut comparer le débat entre la préservation ou la restauration des films, et interroger plus largement différentes approches eu égard aux traces du passé.

Le nom d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, architecte et théoricien de l'architecture, est associé à une réévaluation importante des oeuvres du Moyen-âge français, à la restauration de la cathédrale de Notre-Dame, ainsi qu'à une série de concepts qui dominèrent le XIX^e siècle et une bonne part du XX^e siècle concernant la restauration des œuvres architecturales. Pour Viollet-le-Duc, la restauration, « le mot et la chose[,] sont modernes » : « Notre temps, et notre temps seulement depuis le commencement des siècles historiques, a pris en face du passé une attitude inusitée. Il a voulu analyser, le comparer, le classer, et former sa véritable histoire, en suivant pas à pas la marche, les progrès et les transformations de l'humanité³² ». Cette nouvelle attitude apparaît dans le premier quart du XIX^e siècle, en réponse à une attention renouvelée pour les œuvres du passé, notamment du

patrimoine gothique à l'époque de sa redécouverte romantique, dans un siècle où émergera l'historiographie moderne. Les préceptes formulés par Viollet-le-Duc visaient à encadrer les nombreux projets de restauration et de redéfinition du paysage urbain et rural qui commençaient à bourgeonner dans plusieurs pays d'Europe. Le concept clé auquel il fut associé est celui d'*unité de style*, lui-même fondé sur « l'étude attentive des styles » qui, parfois, s'amoncelaient et s'adjoignaient dans une même construction architecturale. Devant un édifice du XII^e siècle, réparé ou complété dans le goût du XIII^e ou du XVI^e siècle, il s'agit selon lui de retrouver le style dominant ayant présidé à son édification, en dégageant du palimpseste hétérogène des styles une œuvre formellement unifiée. Selon la formule précise, bien que sujette à nuance, qu'il proposait : « restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir *dans un état complet* qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné³³. » Pour Viollet-le-Duc, l'essentiel consiste à restaurer la « totalité » de l'édifice, c'est-à-dire en restituer l'organicité et la fonctionnalité pour le présent. Ceci peut vouloir dire employer des matériaux et des technologies modernes, en autant qu'ils soient respectueux de l'unité stylistique du bâtiment, et qu'ils permettent de retrouver, en partant des structures et des éléments existants, le « monument idéal » (plutôt qu'un monument idéal), la bonne relation entre la forme et la raison. Cette pensée est donc animée par l'idée que la découverte érudite de l'origine devrait permettre de restaurer la pleine valeur historique et l'unité « originale » d'un ensemble architectural.

Ce parti pris en faveur de la restauration et de la restitution d'une « origine perdue » dans le galimatias des siècles, rencontra à partir du milieu du XIX^e siècle, notamment en Angleterre sous la plume de John Ruskin, de très vives oppositions qui se traduisirent en 1877 par la fondation, sous l'égide de William Morris, de la *Society for the Protection of Ancient Buildings*. Pour Morris comme pour Ruskin, toute restauration consiste en une nouvelle construction qui détruit l'ancienne et efface violemment l'histoire logée dans ces

³² Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné*, Bruxelles, Pierre Merdoja éditeur, 1979, p. 230 ; p. 232.

³³ *Ibid*, p. 230.

pierres. Toute construction, pour Ruskin, est destinée à perpétuer dans l'avenir la présence des individus qui l'ont construite :

*The greatest glory of a building is not in its stones, or in its gold. Its glory is in its Age, and in that deep sense of voicefulness, of stern watching, of mysterious sympathy, nay, even of approval or condemnation, which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity*³⁴.

Partant de ce principe, toute intervention sur un édifice qui viserait à reconstruire telle portion de frise, à remplacer tel ornement de chapiteau, à nettoyer telle stèle, équivaldrait à en faire disparaître la vie propre. Une des idées maîtresses du dernier chapitre de *The Five Lamps of Architecture* de Ruskin, « The Lamp of Memory », est que la puissance d'une œuvre provient du geste de l'artiste frappée, *une fois*, dans la matière. Ce geste, signe présent du passé, est impossible à restaurer, pas plus qu'il est possible de ressusciter les morts :

*it is impossible, as is impossible to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture. That which I have above insisted upon as the life of the whole, that spirit which is given only by the hand and eye of the workman, never can be recalled. [...] The spirit of the dead workman cannot be summoned up, and commanded to direct other hands, and other thoughts*³⁵.

Les restaurateurs, pour Ruskin, se leurrent car ils ne tiennent pas compte de l'irréversibilité du temps, et de l'impossibilité de reproduire le geste du passé. Restaurer une œuvre consiste à éliminer ce moment d'inscription, éroder la singularité de la trace laissée par les hommes et par le temps. Retoucher, restaurer, c'est faire pas mieux que les vandales, c'est profaner la mémoire de ceux qui nous ont légué leur travail et qui continue de leur appartenir. Comme il l'écrit : « We have no right whatever to touch [the buildings of past times]. *They are not ours. They belong partly to those who built them, and partly to*

³⁴ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, J. M. Dutt & Sons Ltd., New York, E. P. Dutt & Co. inc., 1910 [1849], p. 190-191.

³⁵ *Ibid.*, p. 199.

*all the generations of mankind who are to follow us. The dead still have their rights in them*³⁶. »

Par ailleurs, les restaurateurs ne peuvent pas recréer, ni même tenir compte de la participation active du temps, du façonnage des œuvres et de la bonification qui résulte de son action à partir du moment où ils interviennent sur un bâtiment. En effet, pour Ruskin — pour qui un édifice devait posséder quatre ou cinq siècles avant d’atteindre sa pleine valeur, d’où son aversion pour les matériaux modernes tels le verre et le fer qui supportent mal l’usure — le caractère « pittoresque » (*picturesque*) des œuvres d’art trouve sa définition dans ce qu’il appelle une *Sublimité parasitique* (*Parasitical Sublimity*) : « *a sublimity dependent on the accidents or on the least essential characters of the objects to which it belongs*³⁷. » En architecture, ce caractère pittoresque prend la forme de la ruine, de la décomposition, des marques de détérioration accidentelles qui accroissent la force esthétique des œuvres en accusant le travail du temps. Une restauration qui tenterait de recouvrir d’un nouveau crépi les parois extérieures d’une église, ou de recréer, par copie, quelque élément, relève du mensonge pur et simple (« *The thing is a Lie from beginning to end*³⁸ ») :

*What copying can there be of surfaces that have been worn half an inch down? The whole finish of the work was in the half inch that is gone; if you attempt to restore that finish, you do it conjecturally; if you copy what is left, granting fidelity to be possible [...], how is the new work better than the old? There was yet in the old some life, some mysterious suggestion of what it had been, and of what it had lost; some sweetness in the gentle lines which rain and sun had wrought*³⁹.

C’est dans les mêmes termes que s’exprimera William Morris, quelques années plus tard, en parlant de la restauration comme d’une « *feeble and lifeless forgery* ». Morris comme Ruskin admettaient que, plutôt que de restaurer, il valait mieux prévenir les dégâts

³⁶ *Ibid.*, p. 189.

³⁷ *Ibid.*, p. 193.

³⁸ *Ibid.*, p. 200.

³⁹ *Ibid.*, p. 199.

avant que ceux-ci ne se présentent, tout en ne cherchant pas à éliminer l'action du temps d'où l'œuvre tire sa grandeur.

Entre Viollet-le-Duc et Ruskin/Morris, entre les partisans de la restauration et de la préservation, comme le note Philip Rosen, se trouvent mis en tension deux conceptions du temps :

For the restorationist, time was conceived as a directional series of segmentable points, such that the best access to history became the rational, inferential reconstruction of a given point or sequence of points based on evidence available in the present. For the preservationist, time was a continuous, uninteruptible flux, so that the best access to history became a more experiential sense of the unending flow of time through objective remains from a vanished past⁴⁰.

La première position est fondée sur une temporalité discontinue, une rationalité historique et une pensée diachronique. La vérité historique des œuvres consiste à restituer la totalité de ce qu'elles ont été à un point donné du temps. D'un autre côté, le temps est pensé comme un flux continu et irréversible, et l'histoire, comme une façon de faire l'expérience de ce passage en insistant sur les traces du passé. Le fonctionnalisme « présentiste » s'oppose ici à une expérience du temps qui se formule en fonction des traces du passé.

Ces deux conceptions du temps, bien qu'extrêmement simplifiées ici, nous montrent bien l'ampleur des débats qui nourriront la question de la préservation et (ou) de la restauration des monuments et des œuvres tout au long du XX^e siècle, et qui anime, sur bien des points, les écrits fameux de Riegl sur le *Culte moderne des monuments*. Un détour par Riegl s'impose donc avant d'interroger « le culte moderne du fragment filmique » et les enjeux de la restauration filmique.

b) Riegl : la valeur des monuments

Aloïs Riegl, célèbre historien de l'art viennois de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, rédige *Der Moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung* en 1903, afin

d'orienter les politiques de conservations du ministère des Beaux-Arts autrichien, à titre de président de la commission des Monuments historiques⁴¹. Cet ouvrage est une des premières élaborations théoriques portant sur la notion de monument et qui prend en compte la valeur, voire le « culte moderne » qu'on leur attribue. L'intérêt de l'étude repose sur le fait d'avoir su proposer une histoire et une théorie générale de la « valeur des monuments » relative à leur perception, donc en fonction de leur historicité. Riegl retrace ainsi différentes étapes ayant mené à la reconnaissance des monuments à travers l'histoire. Selon lui, il existerait trois classes de monuments, déterminées en regard de leur fonction, d'une part, ou de leur valorisation ultérieure : il y aurait les « monuments intentionnels » (ceux voués à immortaliser un événement) et les monuments non-intentionnels, qui se divisent eux-mêmes en « monuments historiques » et en « monuments artistiques ». Mais cette division est elle-même le fruit d'un développement historique et d'une extension toujours plus grande de la notion de monument (chaque étape incluant et supposant la précédente). Essentiellement, de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, les monuments n'ont qu'une valeur de remémoration intentionnelle, familiale, patriotique ou nationale. Un premier glissement s'effectue à la Renaissance, où l'intérêt artistique et historique pour les œuvres de l'Antiquité inaugure une nouvelle appréciation des monuments du passé, bien qu'il s'agissait d'affirmer la contemporanéité de ce passé, dans une logique de filiation nationale que cultivera la Renaissance italienne. Du XVIII^e siècle jusqu'au XIX^e siècle, on verra la valeur artistique d'abord, historique ensuite, s'inscrire graduellement dans une perspective « évolutionniste », renonçant peu à peu à l'idée d'un « canon artistique intangible » au profit d'une conception moderne, selon laquelle il n'existe qu'une « valeur d'art relative⁴² » et subjective fondée sur l'impression que l'œuvre produit sur le spectateur,

⁴⁰ Philip Rosen, *Change Mummified*, *op. cit.*, p. 56-57.

⁴¹ Pour une présentation de la genèse de cet ouvrage et de sa place dans la pensée de Riegl ainsi que des conceptions liées à la conservation des monuments depuis la Renaissance, voir l'avant-propos de François Choay, « À propos de culte et de monument », dans *Le culte moderne des monuments*, *op. cit.*, p. 7-20.

⁴² Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments*, *op. cit.*, p. 41.

et dont l'efficace se mesure, non à l'aune de sa valeur historique, mais en fonction de sa valeur « d'ancienneté ».

Ce sont ces trois moments, le dernier étant celui qui domine le goût moderne du XX^e siècle, qui permettent à Riegl de définir trois classes de monument et les valeurs remémoratives qui leur sont attribuées : devant les monuments intentionnels, leur valeur remémorative est strictement commémorative et, pour cette raison, repose uniquement sur leur « actualité ». Les monuments historiques non intentionnels sont fondés sur un critère d'objectivité, en renvoyant à un moment particulier du passé que telle œuvre incarne pour nous, et dont dépend l'attribution de valeur. L'œuvre intéressera dans la mesure où elle nous parvient intacte, « telle qu'elle est issue des mains de ses créateurs, et telle que nous cherchons à la contempler à nouveau, ou au moins à la reconstituer en pensée, en paroles ou en images⁴³ ». À cette deuxième catégorie s'ajoute une troisième modalité de la valeur des monuments, et qui dépend moins de sa « valeur objective d'histoire », que de sa « valeur subjective d'ancienneté ». Dans cette classe de « monuments anciens » on retrouve « toutes les créations de l'homme, indépendamment de leur signification et destination originelles, pourvu qu'elles témoignent à l'évidence avoir subi l'épreuve du temps⁴⁴. » Cette catégorie de monuments non intentionnels est fondée non sur l'érudition et la culture historique, mais trouve son corrélat dans une appréciation esthétique essentiellement affective, à laquelle peuvent prétendre les masses en général. Il s'agit d'une « impression diffuse suscitée chez l'homme moderne par la représentation du cycle nécessaire du devenir et de la mort, de l'émergence du singulier hors du général, et de son progressif et inéluctable déclin⁴⁵. » C'est moins le moment singulier que représente l'œuvre qui suscite de l'intérêt (l'école architecturale qu'il emblématise, la virtuosité technique qu'elle déploie), que la singularisation de l'œuvre produite par le passage du temps, c'est-à-dire aussi sa « dissolution dans le général »...

⁴³ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 46.

L'exemple par excellence de la « valeur d'ancienneté » fournit par Riegl est celui des ruines d'un château fort dans la dégradation est suffisamment avancée et les chroniques de l'époque de sa construction trop parcellaires, pour ne représenter qu'un intérêt très relatif pour l'histoire de l'art :

De même il nous faut distinguer, dans le cas d'un vieux clocher, les souvenirs historiques divers, plus ou moins localisés dans le temps, que sa vue éveille en nous de la représentation très générale, et nullement précise, du temps que cette tour a traversé, de *tout ce qu'elle a subi au fil des ans, et qui se manifeste dans les traces, immédiatement, perceptibles, de son grand âge*⁴⁶. (je souligne)

La valeur d'ancienneté des monuments repose sur son aspect non moderne et sur les traits d'ancienneté qui les singularisent tout en ramenant à l'avant-plan leur nature matérielle : patine, imperfection, défaut de totalité, tous ces « symptômes de dégradation » éclairent le « cycle nécessaire de la création et de la destruction qui plaît à l'homme du XX^e siècle⁴⁷ ». Dans un passage qui fait tout autant penser à l'essai sur les ruines de Simmel, qu'au propos de Cherchi Usai, Riegl avance l'idée que :

Aussitôt que la création singulière de l'homme ou de la nature a pris forme, elle commence à subir l'activité destructrice de la nature, dont les agents mécaniques et chimiques tendent à décomposer à nouveau l'objet singulier en ses éléments, et à le fondre dans la grande totalité amorphe de la nature⁴⁸.

Et il ajoute quelques pages plus loin :

Si du point de vue de la valeur d'ancienneté, l'efficace esthétique du monument réside dans les traces de la décomposition de l'œuvre achevée par les forces mécaniques et chimiques de la nature, non seulement la valeur d'ancienneté n'a pas d'intérêt à une conservation du monument dans son état original, mais il doit même trouver une telle conservation contraire à ses intérêts⁴⁹.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 44. Eu égard à la ruine, Cesare Brandi défendra la position inverse. Un vestige qui ne suggère plus d'unité formelle doit être conservé uniquement parce qu'il représente une « instance historique », et non « esthétique ». Voir Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, trad. Colette Déroche, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2000 [1963].

⁴⁷ Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments*, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 68.

Peu importe l'œuvre du passé en question, pour Riegl, sa valeur correspondra donc à l'un de ces deux pôles. Si l'on insiste sur sa « valeur objective d'histoire », alors c'est l'œuvre dans la pureté originale de son moment de création qui intéressera (l'historien et l'érudit) ; si c'est sa valeur « subjective d'ancienneté », c'est l'œuvre en tant qu'elle témoigne du passage du temps qui charmera (le spectateur « moderne »⁵⁰).

Nous pourrions dire que c'est également entre ces deux attitudes — qui sont grosso modo, celles qui divisent Viollet-le-Duc et Ruskin — que se départage le « culte moderne » du fragment filmique. Nous aurions d'une part l'attitude de l'historien et du restaurateur du cinéma, qui perçoit le fragment et la pellicule abîmée comme fatalement lacunaires, et pour qui le travail consiste à combler le manque à l'aide de documents (presse corporative, archives, comparaisons de versions préliminaire) et par un ensemble de spéculations quant à l'état original du film, dans le but de reconstituer une organicité fonctionnelle. Le but de l'historien est de retrouver l'objet originel, et du restaurateur, de redonner à cet objet un état idéal. Cette position correspond à ce que Rosen a défini comme l'attitude des « *restorationists* » eu égard au temps, conçu comme une succession de points.

Une seconde attitude, plus proprement esthétique — bien qu'elle possède, comme condition préalable, la reconnaissance de la valeur historique —, consiste à penser le fragment et la pellicule abîmée comme des traces, comme des vestiges matériels du temps et de l'histoire qui ont *œuvré* cette matière et qu'il s'agit de préserver sans pour autant annuler le flux du temps d'où ces œuvres tirent une bonne part de leur valeur. Selon cette perspective, toute restauration éliminerait d'emblée, et serait contraire à, la valeur d'ancienneté. Pour Riegl (comme pour Brandi) le choix entre une restauration active et une

⁵⁰ Je note au passage le fait que, pour Riegl, l'œuvre d'art contemporaine, actuelle, doit répondre à un principe d'unité qui est celui de sa « valeur de contemporanéité ». Le lacunaire, le fragmenté est en opposition avec sa nature et sa destination. La contradiction entre cette théorie et la pratique « actuelle » des artistes de son temps, notamment des sculpteurs de l'inachevé et du fragment tels Rodin, a été entre autre soulignée par Jean-Louis Déotte : « Il est paradoxal [...] de voir que, celui qui a parfaitement défini le XX^{ème} siècle comme le siècle de la valeur d'ancienneté [...] continue de vouloir caractériser les œuvres contemporaines par ces qualités, à l'évidence non-contemporaines, que sont leur intégrité, leur autonomie de totalité, le respect du cadre. Bref : leur achèvement. » (*Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée*, Paris, L'Harmattan, coll. « La philosophie en commun », 1994, p. 43)

préservation passive dépend donc essentiellement de l'équilibre entre ces deux valeurs (ou ces deux « instances », chez Brandi), et celle des deux qu'il s'agit de privilégier.

c) L'idéal restaurateur

La restauration des films appelle, on l'a vu, des analogies évidentes avec la restauration des monuments, et notamment du point de vue de ses ambitions et de son idéalisme : tenter de voir un film de 1920, de contempler telle basilique, telle toile, tels qu'ils étaient au moment de leur création, tels qu'ils « devaient » être vus par les premiers spectateurs-visiteurs. Cette position est fondée sur quelques erreurs de principe : ces œuvres sont plus souvent qu'autrement vues dans un autre site que celui auquel il était destiné (cinémathèque, festival de film, musée, pinacothèque), et d'autre part il est impossible de restituer le contexte et l'horizon culturel, mental et perceptif, dans lequel ces œuvres sont apparues. Nous ne nous comportons pas devant telle cathédrale gothique comme les dévots du XIII^e siècle, devant telle fresque de Giotto comme ses commanditaires, nous ne possédons pas le même bagage de références culturelles, religieuses, ni le même appareillage cognitif et perceptif, etc. Ceci relève de l'évidence. De même, restaurer tel chef-d'œuvre ou telle œuvre mineure du cinéma muet, telle vue Lumière ou Edison, pour le projeter dans un « musée de cinéma », consiste à déplacer complètement le contexte, le « temps » de celui ou de celle qui a vu ces œuvres pour la première fois. Faire « comme si » reviendrait à effacer le temps de l'histoire qui s'est interposé entre « nous » et « eux », en proposant une expérience esthétique qui aspirerait paradoxalement à s'arracher à l'histoire, plutôt que d'être chevillée à elle. Comme l'écrit Paul Philippot, dans des termes très ruskiniens, « [l]e moment de la création est, de toute évidence, clos à jamais avec l'achèvement de l'œuvre. Toute prétention de la restauration à le récupérer pour y intervenir en reprenant la démarche créatrice, confond le moment de la création et celui de la réception⁵¹. » La restauration consisterait à transformer ces films-monuments « non intentionnels », en « monuments

⁵¹ Paul Philippot, « L'œuvre d'art, le temps et la restauration », *Histoire de l'art*, n° 32, décembre 1995, p. 3-10.

intentionnels », en les dotant d'une valeur de contemporanéité. N'a-t-on pas l'impression, bien souvent, que c'est moins le film, que la restauration que l'on commémore ?

Restaurer la pure présence, la pleine efficacité de l'œuvre — tout à fait méritoire en soi — c'est en fait tenter de retrouver sa réception idéale, en faisant fi de l'horizon particulier dans laquelle elle réapparaît aujourd'hui, mais aussi des conditions historiques particulières qui ont présidé à *cette* restauration, tant d'un point de vue technique que symbolique (on ne restaure pas n'importe quoi et n'importe comment, selon les époques). La pratique restauratrice est profondément inscrite dans *un* temps, un contexte, bien qu'elle tente de faire comme si cette restauration d'un « chef d'œuvre immortel » n'était que la restitution d'une transparence entre le présent et le passé : en pensant donner un pur accès au passé, on ne ferait que *remettre l'œuvre au présent*, suivant les principes techniques contemporains de la restauration, les nouveaux matériaux filmiques redécouverts et l'horizon esthétique des restaurateurs⁵². De même que, comme le note Païni, les restaurations des trois batailles d'Uccello qui se trouvent à Londres, Florence et Paris ont donné des résultats forts différents, « vive et “warholienne” à Londres, lumineusement tendre à Florence, sombre et nocturne à Paris », la restauration dans les années 1990 du *Vertigo* de Hitchcock semble correspondre au goût de notre époque, « familière des films de John Cassavetes et de Wong Kar-wai : pellicule ultra-sensibles et sans éclairage, donc au grain épais⁵³. »

Les techniques modernes de restauration et de documentation ont permis de révéler des données historiques impressionnantes, par exemple les couches successives d'une toile (rajout ou soustraction d'objets, texte écrit puis effacé, etc.), les modes de réalisation de

⁵² La vision ici exprimée manque sans doute de nuance et ne tient pas compte de l'ensemble très divers de pratiques restauratrices et de théories de la restauration, au sujet desquelles on pourra consulter le classique de Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, *op. cit.* Brandi fut en outre un des théoriciens de la restauration qui a le plus insisté sur la nécessité de maintenir la patine des œuvres, de ne pas abolir le temps historique compris entre le moment de la création et le moment de sa réception, et de rendre ostentatoire le geste de restauration afin qu'il ne soit pas confondu avec le geste de l'artiste. Ce qui est visé, toutefois, par mon propos, c'est un cadre très général de discussion à propos d'une idée de la restauration comme restitution, qui s'avérera utile pour distinguer différentes approches du temps, de l'histoire et de la matière dans le cas des restaurations cinématographiques.

certaines constructions (églises, temple, sanctuaire, etc.), les différentes versions des films (à l'époque où le projectionniste ou le distributeur pouvaient modifier l'ordre et la longueur des scènes, où la censure remontait et coupait allègrement). Il est évident, par exemple, que la restitution des teintages originaux des films muets permet de réévaluer des pans entiers de cette production, tout comme l'avait été, à une autre époque, la redécouverte de la polychromie de la statuaire antique⁵⁴. Ces restaurations alimentent l'érudition en permettant de recomposer les modes de réception et de production, tout en induisant des expériences esthétiques saisissantes qui en modifient radicalement l'interprétation. Mais la restauration est aussi déjà, même inconsciemment, une forme d'interprétation, nourrie par les connaissances du présent, et devrait pour cette raison s'imposer une grande prudence quant à ses ambitions « restauratives ».

Car la poussée de la fièvre restauratrice au cinéma, avec son idée de pouvoir montrer « un état idéal » de l'œuvre (qui n'a souvent « jamais existé comme tel », pour parler comme Viollet-le-Duc⁵⁵), fait souvent l'économie de ce qui a eu lieu, par et à travers l'œuvre, avec ses lacunes, ses manques, ses imperfections « naturelles », ses scories, en traversant des époques qui l'auront *marquée*. Les excès des restaurateurs — un peu comme ces boy Scouts français qui, dans les années 1990, croyant effacer des graffitis sur des parois rocheuses, ont fait disparaître des peintures rupestres — produisent parfois en cherchant à accommoder l'image et le son au « standard » d'aujourd'hui des gâchis énormes.

⁵³ Dominique Païni, *Le temps exposé*, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁴ C'est l'exemple que donne Dominique Païni, *Le temps exposé*, *Ibid.*, p. 86-89. Il prend pour appui les restaurations récentes de *Rhapsodia Satanica* (Oxilia, 1917), *Faust* (Murnau, 1926) et *La chute de la maison Usher* (Epstein, 1928) pour montrer de quelle façon la restitution de la couleur induit des effets plastiques impressionnants et remplit une fonction dramatique invisible jusque là.

⁵⁵ On peut penser au *Napoléon* (1927) de Gance, au *Metropolis* (1927) de Lang, au *Greed* (1924) de Stroheim, maintes fois restaurées et remontées en fonction de la découverte de nouveaux matériaux et de nouvelles informations, mais dont on peut douter que les copies qui circulent aient jamais existé sous cette forme, ni même qu'elles répondent aux désirs des cinéastes.

d) Restaurations : quelques exemples

Le « nettoyage » qu'a subi le son du *Crime de Monsieur Lange* (1936) de Renoir, tout en rendant les voix plus audibles, en a aussi fait disparaître la « profondeur sonore », « le désordre sonore d'une époque⁵⁶ ». Un autre cas que note Païni est celui des restaurations des bandes chronophotographiques d'Etienne-Jules Marey. Au temps enregistré (chronophotographie) *volontairement* sur ces bandes (c'est leur « sujet »), s'ajoute ce que l'on pourrait appeler un temps « *involontaire* », fait de « vibrations lumineuses », de « mouvements de feuilles », de « l'ombre du relief des choses qui vibre confrontée à la source lumineuse »... Ce temps involontaire, c'est, « l'ensemble des traces qui donne à l'événement passé — la marche d'un homme, le galop d'un cheval, la chute d'un chat — une actualité, un sentiment poétique de fusion du passé et du maintenant⁵⁷. » C'est aussi ce qui reproduit la sensation visuelle des contraintes technique de l'époque. En croyant nettoyer ces bandes de ses rayures et de ces altérations dues au temps — et avec le numérique ces opérations sont encore plus simples et surtout plus rapides à réaliser —, on finit par faire disparaître ces traces du temps, et ainsi effacer une précieuse « matière-mémoire⁵⁸. »

Force est de constater que la distribution en format numérique produit des effets similaires. De même qu'un certain type de procédé de contretypage qui avait cours dans les années 1940 et 1950 a pu engendrer un « style de cinémathèque » en provoquant probablement, selon l'avis de Païni, des « fraternités abusives », les films parus en DVD possèdent très souvent une même texture, particulièrement notable pour les films noir et blanc. Les contrastes tendent à s'émousser et l'image apparaît plus argentée et glacée. Dans d'autres cas, la saturation originale des couleurs de certains films (je pense notamment au *Mépris* [1963] de Godard, ou des comédies musicales MGM tournées en

⁵⁶ Dominique Païni, *Le temps exposé*, op. cit., p. 93.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

Technicolor), tend à être encore plus accentuée, nette, stable, figée, au point où tous ces films semblent tout à coup détachés de l'histoire⁵⁹.

Je citerai un exemple dont j'ai été témoin. Une restauration en format bêta numérique de deux films de Jean Pierre Lefebvre présentés durant la rétrospective que lui consacrait à l'automne 2005 la Cinémathèque québécoise, *Jusqu'au cœur* (1969) et *Mon amie Pierrette* (1970), tout en étant admirablement réalisée en partit de l'internégatif, produisait l'impression très étrange que ces films avaient été réalisés tout récemment et non au tournant des années 1970. Tous les autres films présentés, y compris les nouvelles copies 35mm tirées pour l'occasion (*Les maudits sauvages*, 1972), nous donnaient au contraire, presque immédiatement, la sensation de l'époque de leur tournage, non seulement en raison du « document » que représentaient ces films (mode, parler, lieux de la ville), mais du type de lumière et de son que produisaient, à l'époque, le matériel technique de captation du son et de l'image et surtout la pellicule et les méthode de développement utilisés⁶⁰.

Un autre exemple, parmi d'autres, serait celui de *Roma città aperta* (1945) de Rossellini. Une dimension importante de ce film, souvent rappelée dans les livres d'histoire et les cours de cinéma, est qu'il a dû, en raison de l'épuisement des stocks, des manques d'approvisionnement et du budget limité, être tourné sur des bobines de pellicule ayant des sensibilités à la lumière inégales et souvent en piètre état. La durée du tournage étant, elle aussi, limitée, les calculs de lumière n'ont pas toujours été bien réalisés, et en conséquence le film présente par endroits, parfois même à l'intérieur d'un même champ / contre-champ,

⁵⁹ Un étudiant, après avoir vu la magnifique copie du *Mépris* parue chez Criterion, m'a demandé si le film avait été tourné à l'origine en couleurs, tant la saturation de celles-ci lui paraissait étonnante et anachronique. Bien qu'il soit difficile de statuer sur la part de responsabilité qui revient au transfert du DVD, et sur la part qui revient aux connaissances hésitantes de l'étudiant, l'anecdote me semble révélatrice d'un certain vacuum historique dans lequel le DVD risque de plonger ces œuvres, malgré la qualité évidente de certains reports numériques.

⁶⁰ La même chose pourrait être dite de certaines toiles modernistes, de Mondrian à Malevich, dont la patine (blanc devenu vanille, couleurs moins vives, craquelures) semble en contradiction avec le projet des artistes, tout en offrant un témoignage très émouvant et riche de l'époque et de la vision de l'art qui s'y exprime. À rebours, la plupart des catalogues ou des livres d'art aujourd'hui (Taschen et Cie.) auront tendance à retravailler numériquement les images afin de rendre les blancs éclatants, d'effacer les scories, et de restaurer une idée du tableau qui n'a plus rien à voir avec sa réalité matérielle concrète. Je remercie Johanne Lamoureux d'avoir porté à mon attention cette pratique.

des différences de luminosités frappantes, que les techniques d'étalonnage de l'époque n'ont pas pu éliminer. La copie DVD en circulation en Amérique du Nord a cette particularité d'avoir été nettoyée de toutes ses scories et éraflures (qui s'offraient comme un témoignage de l'état de la pellicule dont Rossellini a dû se servir). On est allé jusqu'à réétalonner le film afin d'éliminer une part des contrastes de luminosités entre les plans, rendant moins sombres les images sous-exposées dues à l'éclairage utilisé. Nous sommes ici devant un cas, quelque peu extrême, d'une restauration qui efface — sans vouloir mal faire — des traces « documentaires » précieuses et des indices tangibles des conditions de ce tournage⁶¹.

Toute œuvre est un condensé de temps historiques, pliés les uns dans les autres, où se chevauchent différents modes d'inscriptions du temps (séances des vandales, graffitis, censure, rayures), différentes techniques (procédés de coloration, types de soutènement des arches). C'est tout ceci qui fait l'épaisseur des traces d'une œuvre, filmique, picturale ou architecturale, son épaisseur historique ou sa valeur d'ancienneté. La pratique restauratrice concernerait alors une forme de restauration du passé qui réactualise *pour* le présent, et selon les besoins du présent, une certaine conception que nous nous faisons du passé, en pensant pouvoir en retrouver la pure présence virginale, un état idéal. Elle consiste pour une bonne part, comme l'écrit Cherchi Usai, à créer des « artefacts illusoires ». Au contraire, parvenir à produire, par différentes techniques, une expérience du passage du temps qui ne ferait pas l'économie de cet écart essentiel entre le passé et le présent, serait une façon de retrouver le potentiel du cinéma à produire et conserver l'histoire. Il apparaîtra, dès lors, lui-même comme un vestige du siècle, marquée par son temps et par le temps. Ceci est d'autant plus vrai que le cinéma et la photographie ont su préserver une image des lieux fracassés par l'histoire du siècle, avant que ceux-ci soient promptement, reconstruits, que leur fonctionnalité soit restaurée, par nécessité ou volonté d'oubli.

⁶¹ On trouvera certainement le parallèle excessif, mais cette pratique de restauration, à une toute autre échelle de gravité et de conséquence historique, peut faire penser aux méthodes de conservation des cheveux retrouvés et exposés dans le camp d'Auschwitz, qui ont eu pour résultat de faire disparaître les traces du gaz Zyklon B que les analyses en laboratoire avaient détectées.

e) Restaurations, reconstructions

Ce que nous avons dit jusqu'ici sur la valorisation du patrimoine national et la fièvre restauratrice, n'a pas considéré le fait que la multiplication des lois sur la conservation des monuments sont toutes nées, directement ou indirectement, des pertes essuyées durant les deux grandes guerres du XX^e siècle, et tout particulièrement la deuxième guerre mondiale : 1) le patrimoine massacré a donné une valeur renouvelée au patrimoine survivant ; 2) les diverses vagues de reconstructions « modernes » ou de « modernisation urbaines » après la guerre, qui traduisaient bien souvent toute la difficulté à confronter le passé traumatique en adoptant un style architectural « historiquement neutre », de plus en plus standardisé, optant pour la copie plutôt que pour l'original, ont, à terme, sonné l'alarme des pouvoirs publics afin de protéger les espaces patrimoniaux, provoquant ainsi l'effet inverse : toute structure, tout lieu (construit ou naturel) est devenu un espace ou un objet *patrimonialisable*.

Le XX^e siècle, s'il a été un siècle de destructions, a aussi été celui qui a élevé à un degré suprême la notion de *reconstruction*. Les ruines de la guerre, fondamentalement différentes en cela des ruines antiques ou médiévales, produites par le patient labeur des âges, deviennent des *memento mori* d'un type particulier. Elles peuvent être une invitation au souvenir, bien qu'elles soient plus souvent qu'autrement perçues comme des signes de défaite (peu importe l'issue de la guerre) et d'accablement. Du coup, la notion de reconstruction est double : elle se trouve chargée de considérations à la fois matérielles et morales (la première induisant souvent par nécessité l'autre). Il suffit de comparer une vue aérienne de Tokyo ou de Francfort, au sortir de la guerre en 1945 avec des vues des années 1960 et 1970 après le miracle économique que chacune de ces villes ont traversé, pour mesurer l'ampleur de l'entreprise : ces villes sont à proprement parler méconnaissables, tant le nettoyage et le travail de « redressement » a été méticuleusement conçu. Il fallait à tout prix substituer à la mise à plat de la ville une folle élévation de tours, qui rend toutes traces de destruction à jamais invisibles.

L'idéal d'une ville moderne, soustraite aux aléas et à la patine du temps et aux inscriptions de l'histoire, s'est lentement imposé dans plusieurs pays occidentaux après la guerre et a lancé un modèle de construction, de reconstruction et de restauration, une valorisation de certains types de matériaux (plastique, verre, aluminium), tournés non pas vers l'avenir ni le passé, mais vers une sorte de paradoxal présent *intemporel* (cf. *Mon oncle* ou *Playtime*, de Jacques Tati), ce qui n'empêche pas l'apparition de formes architecturales hybrides qui entremêlent des esthétiques du passé et du futur dans un même « éternel présent⁶² » (classicisme et futurisme, baroque et art déco, font souvent bon ménage). C'est ainsi que plusieurs villes européennes éprouvées par la guerre et poussées par des stratégies d'urbanisme fonctionnaliste et moderniste, ont assisté à des mises à plat du passé historique et une évacuation expresse des débris de l'histoire — perçus comme des signes démoralisants, opposés à la logique du monument (voire même de contre-monument) ainsi qu'à celle de l'utilitarisme urbain.

Les problèmes multiples — économiques, philosophiques, institutionnels, esthétiques — qu'a posés la présence des débris dans l'immédiat après-guerre à Berlin, Hiroshima, plus récemment à Beyrouth ou encore New York après l'effondrement des tours jumelles, sont diversement loquaces à cet égard. Bien que chacune de ces villes présente des singularités trop marquées pour que nous puissions nous y attarder, il demeure qu'à chaque fois, une politique de la mémoire (réclamée par les historiens, les intellectuels et les artistes) s'est trouvée mise à mal par une logique de l'oubli et de l'effacement, elle-même arrimée à une logique économique, commerciale et consumériste.

Bien souvent, devant ces immenses espaces en ruines, on n'eut d'autre choix que d'opter pour un rasage systématique et expéditif suivi d'une reconstruction « moderne », doublée, parfois très tardivement, par l'édification d'un monument, en lieu et place de la destruction, monument qui est lui-même régulièrement restauré.

Le rasage de certains quartiers de Berlin en délabre au sortir de la guerre, la liquidation des traces de la RDA après les années 1990 (processus que Régine Robin

appellera une « démémoire urbaine »⁶³), la reconstruction effrénée du centre de Beyrouth, ont fait en sorte qu'à l'imaginaire d'une ville en ruines s'est interposée celle d'une ville-chantier, une ville en constante reconfiguration, oscillant entre un infigurable « déjà été » et un imprévisible « pas encore ». Un *no man's land*, dont le dernier emblème serait sans doute le trou béant laissé là où était jadis le World Trade Center. Devant le spectacle trop désolant des décombres, on a préféré transformer ce lieu en un vaste chantier commémoratif, mais dans lequel ne survivent aucune trace, aucun débris de ce qui fut. on a construit tout un imaginaire de l'événement lié au moment de l'impact des avions, de l'écroulement spectaculaire des tours, à la silhouette imprécise des corps en chute, au trou béant dégagé, aux deux faisceaux de lumière fantomatiques perçant la nuit, mais en omettant méthodiquement les images des décombres, sans doute par crainte de les voir esthétisées, de les voir se transformer en « belles ruines », qu'elles se mettent à trop ressembler à la Tour de Babel écroulée de Brueghel. Le site est devenu rapidement un chantier — comme on en trouve des centaines à New York —, avant de devenir une simple béance, en attente de mémorial. Conforme à l'idéal architectural moderne du présent éternel, de la copie et de la « substitutabilité » de tout lieu ayant atteint sa durée de vie maximale, l'idée de rebâtir les tours à l'identique a fait un long chemin, bien qu'elle fût finalement abandonnée.

Une ville-palimpseste comme Berlin — comme nous le verrons au quatrième et au cinquième chapitres — incarne un exemple singulier de cohabitation entre des traces vives de toute l'histoire du XX^e siècle, et un modèle de planning urbain cherchant à faire table rase des signes du passé et faisant de la reconstruction du centre commercial de la ville un point d'attraction pour les touristes et le monde corporatiste, une mise en spectacle de la ville au point où on a pu parler d'une « disneyfication » de Berlin⁶⁴. Après la muséification instantanée du Mur et sa marchandisation, on a renommé les lieux, sites, déboulonné les

⁶² Le terme est emprunté à Siegfried Giedion, *L'éternel présent*, Bruxelles, Éditions de la connaissance, 1967.

⁶³ Régine Robin, *Berlin Chantiers*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2001, p. 168-245.

⁶⁴ Andreas Huyssens, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 64, et plus généralement sur Berlin, p. 49-84.

statues et effacé les noms de rues de l'ex-Allemagne de l'Est démonisée (cette violente accélération et l'expulsion des traces de cette époque explique en partie l'*Ostalgie*, dont témoigne le *Goodbye Lenin* de Wolfgang Becker, 2003).

Bien entendu, dans le cas de Varsovie, de Londres, ou encore de certaines villes de Normandie détruites par les bombes allemandes, la reconstruction à l'identique de certains églises, palais ou quartiers se voulait comme un geste de défi à l'égard de ceux qui avaient tenté d'annihiler l'héritage architectural national⁶⁵. Les reconstructions peuvent répondre à la violence, mais elles peuvent aussi — sur une autre échelle — en être le prolongement. Comme l'écrit Augé, « [e]lles recréent une fonctionnalité présente et éliminent le passé⁶⁶. »

f) Ruines industrielles

Les ruines industrielles présentent, de ce point de vue, un autre cas singulier. Dans les périphéries de notre « surmodernité », apparaissent en effet des traces et des vestiges d'une modernité encore récente : usines vétustes, quartiers industriels en friche, immeubles éventrés, centres commerciaux abandonnés, parcs d'attractions fantômes. Ces espaces sont souvent investis, comme le note Tim Edensor, par des pratiques sociales alternatives, transgressives ou ouvertement subversives, et sont également constamment menacés de disparition. Sortis d'un autre temps, tout en n'ayant bien souvent qu'à peine quarante ans, ils ont aussi attiré l'attention de nombreux photographes et de cinéastes contemporains (on pense par exemple au Derek Jarman de *The Last of England* [1988], ou à *L'ouest des rails* [*Tie Xi Qu*, 2003], de Wang Bing) qui entrelacent la nostalgie romantique des ruines et un discours sur les ravages économiques, sociaux et écologiques de l'industrialisation, et dont on retrouve un grand nombre de variations⁶⁷. Si les ruines, pour les habitants de centres

⁶⁵ Voir entre autres Christopher Woodward, *In Ruins, A journey through History, Art and Literature*, New York, Vintage Books, 2001.

⁶⁶ Marc Augé, *Le temps en ruines*, *op. cit.*, p. 91.

⁶⁷ Lire sur ce point l'article d'Elizabeth Blackmar, « Modernist Ruins », *American Quarterly*, vol. 53, n° 2, juin 2001, portant sur les photographes états-uniens Peter Brown, Terry Evans, Alan Sekula et Camila Vergara. À cette liste, on peut ajouter plusieurs noms de photographes contemporains, dont Edward Burtynski, Sophie Riestelhuber, et bien d'autres. Voir également, pour une réflexion sur les ruines

urbains, tendent donc en effet à disparaître de notre spectacle quotidien où doit régner une pleine homogénéité qui garantit la circulation efficace entre des lieux déterminés, dotés de fonctions précises, ces ruines modernes ne peuvent être ignorées pour autant, tant elles peuplent les périphéries négligées de nos villes, ou grèvent en son sein une marge obstinée et irréductible.

Dans son ouvrage richement illustré de photographies, *Industrial Ruins*, Tim Edensor analyse les stratégies d'urbanisme, l'effacement sournois et concerté des traces d'un passé industriel, chargé d'histoire et de mémoire, ainsi qu'à la diversité d'usages sociaux et artistiques auxquels ces ruines se prêtent. Parallèlement, il dénonce les pouvoirs publics qui ont mis sur pied une exploitation commerciale de la nostalgie, tout autant que l'aplatissement des lieux que produit le discours historien, l'industrie de la mémoire et les diverses entreprises de patrimonialisation (« *the heritage industry* ») qui tendent toutes, comme nous l'avons vu, à « réactualiser » un certain passé, jusqu'au plus récent, en l'intégrant à un marché culturel plus vaste, en en faisant l'objet d'une scientificité désincarnée, en réduisant sa spécificité en le réaffectant à une nouvelle fonction (patrimoine, histoire ou, pire, condominium). Edensor défend l'idée que les ruines sont des lieux de médiation d'une expérience du temps, et qui ne doivent, pour cette raison, être dotées de fonction fixe : en elles doivent être maintenues des multiples puissances de vie (végétation, vie animale, *happenings*, *squats*). Les sites industriels en ruines, ces espaces en friche appellent, selon lui, une politique alternative de ressouvenir, en partant de la mémoire plurielle de ces lieux (et non des lieux officiels et institutionnels de la mémoire), de sa matérialité résistante, et de ses temporalités enchâssées⁶⁸.

Ces ruines sont des lieux de résistance, précisément parce qu'ils sont en train de disparaître, « comme réalité et comme concept », pour reprendre l'expression d'Augé. Elles résistent aux politiques culturelles de réification du passé, ainsi qu'aux effets de

industrielles, Tim Edensor, *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford, New York, Berg Press, 2005.

⁶⁸ Tim Edensor, *Industrial ruins*, notamment le chapitre 5 : « The Space of Memory and the Ghosts of Dereliction », *op. cit.*, p. 125-164.

dématérialisation engendrées par les développements technologiques récents. Cette résistance se traduit par une mise en valeur de la matérialité des traces, de fragments de mémoire qui ne se réduisent pas à une leçon régulée sur le passé mais qui, bien plus, accordent une place aux lacunes, aux zones d'absence, aux emboîtements hétérogènes, aux interprétations diverses, au devenir, que nos cités modernes abhorrent. Elles ouvrent, enfin, un autre rapport au temps : un temps fait de stases, d'interruptions, démarquées dans l'espace ; un temps qui résiste à l'idée d'un flux du temps, obstinément linéaire et déchaîné, lui opposant un temps d'arrêt, qui dévoile de quels temps le temps des lieux est fait... Même si l'accès à ces lieux, et leur existence même, ne dure bien souvent qu'un court temps.

Ces ruines, urbaines, industrielles ou militaires, tous ces espaces, produits et abandonnés par la modernité, sont un exemple non négligeable de la présence — de la survivance, de la résistance — actuelle des ruines. Il est frappant de constater à quel point ces lieux, bien que conçus pour une tâche purement fonctionnelle et répondant à une architecture très souvent standardisée, en tombant en ruine, acquièrent une puissance esthétique et une singularité comparables, à bien des égards (effets de lumière, jeux de forme, intégration dans le paysage), à celles que peuvent revêtir les ruines classiques et romantiques. Sans avoir à provenir des profondeurs du temps, et bien qu'elles n'évoquent point cette « sublime grandeur » d'un passé révolu, ces ruines se trouvent lestées d'une densité temporelle, d'une aura de mystère, d'un poids historique, d'une dignité esthétique, que la photographie, le cinéma et diverses pratiques artistiques ont su, à travers les années, bonifier, s'approprier ou problématiser.

Les photographies des bunkers français et allemands qui hérissent la côte normande, dans le livre de Paul Virilio, *Bunker archéologie*⁶⁹, en sont en bon exemple. Ces repaires en bétons massifs, inesthétiques et fonctionnels, étaient conçus pour se fondre avec le paysage, offrir un point de vue sur la rive tout en plaçant les soldats à l'abri. Une fois travaillés par les pluies, les vents, une fois que la nature y a repris ses droits, que se sont mises à pousser

diverses mousses et mauvaises herbes, et qu'au hasard des visiteurs le passage des ans se soit gravé sur la pierre, ces anti-monuments s'avèrent bouleversants.

Tenus en général loin de nos regards, ces espaces liminaux délaissés, ces vestiges sans prestige d'un temps à peine passé, qu'ils soient au centre de nos villes, au milieu du désert, ou confondus avec le paysage, sont au cœur du travail de nombreux photographes et de cinéastes. Or, ces deux formes artistiques ont toujours entretenu des liens privilégiés avec les ruines (où qu'elles soient), les espaces abandonnés et ce, très certainement, comme je tenterai de le montrer dans les deux prochains chapitres, en raison d'une « conformité secrète » entre ces « médiums », le temps et la ruine.

g) Le salut de l'art

Nombre d'artistes contemporains — pensons à Christian Boltanski, Anselm Kiefer, Jochen Gerz, Daniel Libeskind, Anne et Patrick Poirier —, nombre de photographes — Eduardo Burtynski, Karen Linke, Stéphane Couturier, Sophie Riestelhuber, etc.⁷⁰ —, nombre de cinéastes — Derek Jarman, Wang Bing, Wim Wenders, Daniel Eisenberg, etc. — ont su transformer ces chantiers ou ces espaces abandonnés de notre « surmodernité » en fascinants paysages en ruines. Ils témoignent aussi d'une volonté de passer outre l'intemporalité du monument, la mise en spectacle urbaine et la fonctionnalisation des espaces en faveur d'une réflexion sur l'inscription du passage et des strates du temps (de la violence du temps parfois) *qui singularise* ces lieux anonymes. C'est qu'il y a une persistance de la mémoire, une résistance, parfois accidentelle, du temps, de l'histoire et des matières.

Selon Régine Robin, il revient aux artistes, aux photographes, aux cinéastes de « procéder au repérage des traces avant qu'elles ne disparaissent, avant que ne s'établisse un grand "on efface tout et on recommence" ou, pire, avant que ne s'installe un

⁶⁹ Paul Virilio, *Bunker archéologie*, Paris, Les éditions du Demi-Cercle Heimdal, 1991 [1975].

⁷⁰ Sur la question des chantiers dans la pratique artistique, voir notamment les deux numéros spéciaux de la revue *Etc.*, n° 74-75, hiver 2005, printemps 2006.

réordonnement de la ruine ou de la trace⁷¹ ». C'est à eux que revient la tâche de renverser la logique contemporaine de l'effacement du passé, et de ré-exposer la trame hantée du temps, qui stratifie notre mémoire des lieux.

C'est donc peut-être par l'art, aujourd'hui, que l'on retrouve cette persistance des traces et cette expérience sensible du temps, passé ou à venir, qu'elle passe par une réflexion sur les ruines antiques, les décombres de la guerre ou qu'elle prenne appui sur les divers chantiers, terrains en friche ou « espaces quelconques » de nos villes modernes. L'art peut même, selon le mot de Marc Augé, nous faire retrouver la « vocation pédagogique » des ruines : « retrouver le temps pour croire à l'histoire », à une époque où « tout conspire à nous faire croire que l'histoire est finie et que le monde est un spectacle où cette fin se met en scène⁷² ».

D'entre tous les arts, je suis d'avis que le cinéma est aujourd'hui l'art privilégié pour nous faire éprouver ce temps des ruines, dans la mesure où il concerne au plus près l'inscription du temps, qu'il a été le témoin privilégié, avec la photographie, des catastrophes du siècle et qu'il produit lui-même des artefacts qui subissent le passage du temps. Je voudrais avancer l'hypothèse selon laquelle une poétique des restes et des fragments « sauvés » du cinéma, d'une part, et un corpus de films — surtout d'après-guerre — campés dans les ruines ou les chantiers de l'histoire, ont *donné lieu* à une expérience singulière du temps, autrefois dévolue à la contemplation des ruines. L'expérience, esthétique et morale des ruines survivrait-elle, de façon inactuelle, par et dans cet « imaginaire des ruines » du cinéma ? Il est de l'ambition de cette thèse de le démontrer, en partant de la spécificité de la relation entre le temps et la trace cinématographique. Mais afin de mieux saisir l'arrimage et la reconfiguration spécifique de l'imaginaire de la ruine au cinéma, il nous faut auparavant établir un cadre théorique et historique à l'intérieur duquel la « ruine » se laisse penser. Aussi, avant de pouvoir aborder le rôle que les ruines et les décombres sont venus jouer dans l'histoire de la photographie et

⁷¹ Régine Robin, *Berlin chantiers*, *op. cit.*, p. 135.

⁷² Marc Augé, *Le temps en ruines*, *op. cit.*, p. 45. Sur la relation entre art contemporain et ruines, p. 95-97.

du cinéma, nous sommes forcé de remonter dans le temps, et de tracer, brièvement, l'évolution de cette figure esthétique, depuis au moins la Renaissance.

Le premier chapitre nous a permis de poser, en parcourant des voies fort variées, quelques balises préliminaires : en partant de l'inactualité des ruines à notre époque, dominée par un régime d'historicité « présentiste », nous avons tenté de montrer de quelle manière certains concepts, mis de l'avant dans les discours publics, comme ceux de « patrimoine » et de « mémoire », pouvaient signaler moins le gage d'une expérience du passé, que les symptômes d'une extension du tout-présent, d'une mise à jour ou encore d'une reproduction du passé qui tend paradoxalement à son nivellement et à l'effacement des effets du passage du temps. La révolution numérique, les débats liés à la notion de restauration architecturale et cinématographique, la reconstruction de villes détruites et le cas des ruines industrielles ont révélé différentes facettes de cette question des « traces du passé », de leur disparition ou de leur survivance — dans les pratiques artistiques en particulier —, et nous ont permis de dégager diverses approches eu égard au temps et à l'histoire.

Encore au seuil de cette interrogation sur « l'imaginaire de la ruine », il s'est avéré judicieux de revenir sur le sens du mot « ruine », de parcourir brièvement son histoire et ses différentes manifestations esthétiques et philosophiques, avant d'analyser — au bout d'un long chemin qu'il nous aura fallu parcourir pour arriver jusqu'à là — la représentation que l'histoire du cinéma et de la photographie en proposent. Ceci nous permettra de poser quelques assises historiques et théoriques avant d'attaquer de front la question du temps au cinéma (chapitre 3), puis, dans la deuxième section de cette thèse, l'articulation spécifique de la ruine dans le cinéma moderne et le cinéma expérimental contemporain.

Chapitre deuxième : Qu'est-ce que la ruine ? Histoire esthétique d'une figure

« Le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique¹. »

1. Qu'entend-on par « ruine » ?

Au sens le plus strict, la ruine désigne ces choses qui ont subi une série d'altérations à leur structure interne et externe telles qu'elles ont perdu une part au moins de leur forme et de leur fonction d'origine, les rendant *hors d'usage*². La ruine est un *état des choses* (un bâtiment en ruine, une colonne émiettée, ou encore un film morcelé) ; elle renvoie, directement ou indirectement, à un processus par lequel une chose s'est trouvée ruinée ou est en train de *devenir* ruine³.

Les ruines se déclinent en ruines du présent (décombres), du passé (vestiges), mais également du futur (la ruine anticipée). Or, toutes ces figurations appellent, selon des modalités différentes, une matérialisation (visuelle, littéraire) du temps. Cette matérialisation prend la forme de strates physiques de temps (que peut souligner la présence de végétation, la cohabitation de styles architecturaux différents ou encore, plus

¹ Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Pléiade », 1989 [1927], p. 503.

² Comme l'indique la définition de la Grande encyclopédie de Berthelot : « RUINE : On appelle ruine un édifice endommagé au point de ne pouvoir servir à l'usage auquel il était destiné : il peut manquer beaucoup ou très peu de chose à une ruine, depuis telle basilique de Syrie qui ne manque que d'un toit jusqu'à la cathédrale de Paphos dont il ne reste qu'un pilier debout. » (*La grande encyclopédie, inventaire raisonné des sciences des lettres et des arts*, tome 28^e, Paris, Lamirault, [s.d.] (André Berthelot, 1862-1938)

³ C'est d'ailleurs le sens du mot « ruine » jusqu'au XVI^e siècle : la ruine désigne avant toute chose l'action de s'écrouler, l'effondrement en tant que tel.

simplement, le souvenir de ce qui reposait là), comme un montage interne de temporalités adverses, soit en articulant une image actuelle sur une virtualité (passées, présentes, anticipées) qu'elle produit et qui la conditionne en retour. Ce qui nous fait dire, bien que nous en détaillerons plus la formule : *la ruine rend virtuels tous les états actuels*. C'est un des ambivalences de la présence et de la temporalité des ruines, de faire surgir de l'inactuel partout où il y a de l'actuel. Les ruines, sous toutes ses formes, mobilisent du temps.

Produite par le passage du temps (usure, érosion) ou conséquence d'un événement dans le temps (désastre naturel, bombardement), l'état de la ruine rend présente, dans le deux cas, une échelle de temps : l'empreinte du temps est rendue sensible dans l'écart entre deux ou plusieurs états (entre des « nappes du passés », et des « pointes du présent », pour reprendre la terminologie deleuzienne). C'est pourquoi les ruines sont à la fois des sites d'une grande immobilité (propre à la contemplation), et qu'en même temps, elles sont constamment agitées par le va-et-vient des flux de temps, que mobilise l'œil du visiteur-spectateur-témoin⁴ (elles appellent une circulation fantomatique des corps, les bruissement, les rumeurs). Elles sont le lieu d'un *ça a été* multiple qui appelle tantôt la désolation ou la mélancolie, tantôt la réflexion érudite ou la méditation morale ou politique.

Selon la définition de l'Encyclopédie, et qui demeurera « canonique » du moins jusqu'au seuil du XX^e siècle, les ruines désignent « des matériaux confus de bâtimens considérables dépéris par succession de tems⁵. » Sont convoqués dans cette définition l'indistinction architectonique (« matériaux confus »), le caractère plus ou moins monumental de l'architecture ruinée (« bâtimens considérables »), mais également l'idée d'un écroulement de la vie du lieu (« dépéris ») sous le poids du temps, et un enchaînement de présents-passés coexistants (« succession de tems »). Le verbe « dépérir » indique bien le fait que la ruine intègre les registres du minéral et du vivant, du végétal et du géologique,

⁴ À propos de ce dernier point, et sans que nous puissions nous y attarder, il serait possible d'avancer que la valorisation des ruines au XVIII^e siècle correspond à la naissance d'un sujet « moderne », d'un « spectateur » moderne, doté d'une subjectivité spécifique, condition performative de l'expérience esthétique.

⁵ Entrée « Ruine », *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome 14^e, 1765.

comme le veut toute une tradition esthétique depuis le XV^e siècle, qui voit dans la ruine un lieu de vie et de mort, organique et minéral, un lieu dans lequel se noue la destruction et la renaissance.

Mais le terme « ruine » renvoie également, depuis la fin du XVIII^e siècle, au tableau qui représente des ruines. La définition de l'Encyclopédie s'avère encore ici d'une très grande utilité :

On donne le nom de ruine au tableau même qui représente ces ruines. Ruine ne se dit que des palais, des tombeaux somptueux ou des monuments publics. On ne dirait point ruine en parlant d'une maison particulière de paysans ou bourgeois ; on dirait alors bâtiments ruinés⁶.

Pour être propre à la contemplation et à la transposition esthétique (au XVIII^e siècle du moins), les ruines « représentées » doivent posséder une certaine part de « monumentalité » (palais, tombeaux, monuments publics), au lieu de quoi elles ne seront perçues que comme des décombres négligeables. Le glissement sémantique qui donne le nom de ruine au tableau qui les représente, dit assez bien l'autonomie et la singularité générique que ce type de représentation avait acquises au XVIII^e siècle, et à laquelle participent tant les pages que Diderot consacre à la « poétique des ruines », la pratique des ruines artificielles qui décorent les jardins français et anglais, le bouleversement que feront subir à cette « poétique » les ruines de Lisbonne et les ruines de la Révolution française, ou encore les excavations, à partir de 1771, de Pompéi et Herculaneum. Les ruines sont pleinement impliquées, au cœur du XVIII^e siècle, dans des enjeux figuratifs et historiques essentiels pour le développement de l'esthétique moderne, tout en se trouvant inséparables, en amont, d'une tradition qui remonte à la Renaissance, et en aval, d'un motif pictural, littéraire et philosophique qui traversera le Romantisme, la littérature gothique, le développement de l'archéologie et de l'histoire de l'art, et ce, je serais tenté de dire, jusqu'à la naissance de la photographie et de la psychanalyse, où elle servira encore de modèle paradigmatique. La modalité « classique » de la ruine s'érode pour une bonne part vers la fin du XIX^e siècle,

⁶ Entrée « Ruine », *Encyclopédie*.

remplacée graduellement, et jusqu'au cœur du XX^e siècle, par un autre modèle dominant, qui substituera au songe mélancolique le difficile travail du deuil, et à l'immémorial du temps la mémoire de la destruction (même si, comme nous le verrons, des traces souvent négligées de l'ancienne « poétique », persisteront jusque dans les décombres de la modernité).

Le XX^e siècle a donné lieu, on le sait, à des spectacles de « ruines » qui les distinguent radicalement de la douce rêverie à laquelle elles s'étaient auparavant prêté, confirmant en ce sens la thèse d'une « inactualité » contemporaine des ruines « classiques », que défend Marc Augé. Dans *Le temps en ruines*, l'anthropologue écrit longuement sur le charme des sites anciens, toujours plus marginalisés, qui auraient échappé à la mise en spectacle touristique des ruines, et où peuvent encore bruire les multiples passés qui les composent, des écarts de temps capables de produire en nous une « impression de temps pur »⁷. Les dévastations de la guerre ou les catastrophes naturelles seraient, de ce point de vue, antinomiques à toute esthétisation, incarnant le pendant « négatif » de la ruine, à savoir, les « décombres », dont notre monde contemporain ne sait que faire. Ces derniers représenteront, à tout prendre, une allégorie désenchantée du XX^e siècle, rendant caduque, *kitsch* et désuète l'esthétique des ruines telle qu'elle s'est développée depuis la Renaissance. Comme le soulignait Roland Mortier, à la toute fin de sa brillante étude sur la poétique des ruines en France, « la ruine, objet de poésie, la ruine-mémorial, la ruine propice aux jeux de l'imagination sont autant de visages du *monde de la lenteur*. Les âges de convulsion se plaisent à d'autres jeux⁸. » Les ruines auxquelles notre époque nous a habitués sont effectivement plutôt le fruit de destructions fulgurantes, de consumations brutales, de catastrophes naturelles soudaines, non du patient laciné de la nature qui épouse en lierres et en herbes folles de somptueuses constructions désertées. Cette opposition est cruciale et elle fera l'objet d'un important développement dans cette thèse, dans la mesure où nous soutiendrons que c'est par le biais de la catastrophe

⁷ Marc Augé, *Le temps en ruines*, *op. cit.*, p. 38-40.

⁸ Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, *op. cit.*, p. 227.

contemporaine, et en particulier de la Seconde Guerre mondiale que les ruines « apparaîtront » au cinéma de façon décisive, avant que ce dernier puisse renouer avec une méditation, proprement mélancolique, sur le passage du temps et l'impermanence des choses. Ce changement de registre, comme tous ceux qui jalonnent l'histoire esthétique des ruines, correspond à une prise de conscience historique, une fracture dans l'appréhension du temps et, dans le cas qui nous concerne, du temps cinématographique.

Nous pouvons toutefois nous demander si ce « monde de la lenteur » qu'évoque le spectacle des ruines, chez Robert, Lorrain ou Friedrich, chez Diderot, Chateaubriand et Hugo, ne sont pas, *en même temps*, des symptômes d'une angoisse et d'un malaise plus profond, liés aux troubles du présent (Révolution française, guerres napoléoniennes, Restauration, Second Empire, Commune, etc.), comme si la poétique des ruines était appelée à colmater la rupture et assurer une continuité par delà le sentiment de discontinuité et d'irréversibilité du temps révolutionnaire⁹, ou, plus simplement, de la marche en avant dévastatrice du progrès, comme en témoignent les allégories baudelairiennes. Les configurations esthétiques et les discours qui sont rattachés à la ruine sont autant de coupes cytologiques dans la conscience du temps et les « régimes d'historicité » dont elle procède. En ce sens, elles en disent souvent moins long sur le passé qu'elles thématisent, étudient et transposent, que sur le présent qui les informe. Il en va de même, nous le verrons, pour les « ruines contemporaines » qui nous intéresseront dans cette thèse, dans la mesure où elles sont le signe d'une conscience du temps, qui en même temps réactive et entremêle par des biais parfois surprenants, des fragments des plus anciennes poétiques.

⁹ C'est entre autre la conclusion à laquelle aboutit Jean-François Hamel, pour expliquer le développement de l'historiographie au XIX^e siècle, notamment dans les pages qu'il consacre à l'historiographie moderne et au romantisme, en particulier Michelet et Hugo : « Les récits de l'historiographie nationale et de l'idéologie progressiste du XIX^e siècle tentent de réunir passé, présent et avenir sur la flèche du temps et à maintenir coûte que coûte les liens sociaux malgré la rupture de la tradition. Figures représentatives du romantisme français, Michelet et Hugo, dans des perspectives différentes mais des objectifs semblables, consacrent leur travail narratif au rétablissement d'un lien organique entre les blocs d'histoire épars qui s'offrent à eux. Leurs récits à la gloire de la nation ou de l'humanité naissent de la conscience de la rupture révolutionnaire, qui allégorise pour tout leur siècle la dissociation des expériences et des attentes, et tentent d'effectuer la suture d'une histoire rompue et le sauvetage d'un héritage menacé ». (Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 40)

La ruine, nous serons maintes fois appelés à le répéter, est une figure « temporellement » mouvante de par sa nature propre : elle est une « image du temps », et conjugue ainsi plusieurs régimes temporels, parfois contradictoires, mais qui, à chaque fois, renvoient à une posture historiquement déterminée en fonction du présent d'où elle s'énonce. Si les ruines mobilisent des dispositifs rhétoriques, philosophiques et picturaux très complexes, le thème fondamental auquel elles renvoient, d'une certaine manière, demeure *la perception du temps*¹⁰. Mais pour cette raison même, elles varient selon la conception du temps, du passé et de l'histoire, en d'autres mots, la « vision du monde » et le « régime d'historicité » d'une époque et d'un lieu donné, et ce, en fonction des techniques et des médias qui en médiatisent l'imaginaire, de l'histoire qui en inspire les modalités comme les contenus. Si, pour Benjamin, la ruine « est l'état même des choses modernes », cela a certainement tout autant à voir avec l'histoire dévastatrice du XX^e siècle (dont il a été témoin et qu'il a surtout anticipée), qu'avec le développement de la photographie et du cinéma, du progrès industriel et de l'idéologie qui s'y rattache, jusque dans ses tendances architecturales. De tels creusets (idéologiques, technologiques, esthétiques) influencent, à chaque fois, tout au long de l'histoire, les manifestations et les variations de l'imaginaire de la ruine. Et c'est précisément pour toutes ces raisons que les ruines n'ont pas toujours « existé »... non pas « en soi », mais en tant qu'objet de discours et enjeu de représentation.

Si la destruction, par principe, a toujours été, si des restes de civilisations anciennes ont toujours cohabité avec des civilisations nouvelles, le terme « ruine » renvoie avant tout, sans doute moins aux décombres, vestiges et résidus qu'il désigne, qu'à un mode de perception et de légitimation, lié lui-même à une conception du temps, du passé et de la signification historique : il présuppose une conception linéaire du temps, une herméneutique du passé, une épistémologie de l'histoire qui, ensemble, construisent une conscience historique qui émergera, en Occident, autour de la Renaissance. Afin d'étayer cette idée, il n'est peut-être pas inutile de rappeler ici, très brièvement, quelques moments

dans l'évolution de cette figure, bien que nous devions, pour cela, mouler de près l'itinéraire de notre réflexion sur celui déjà parcouru par d'autres, en nous excusant d'avance pour l'aspect forcément scolaire et parfois rébarbatif du tracé.

2. Histoire esthétique d'une figure (moments choisis)

La destruction de la ville de Troie est sans doute, dans la tradition occidentale, la première incarnation de la ville en ruine, sur laquelle s'épancheront les poètes, d'Homère à Ovide. Mais les ruines de Troie ne donnent pas lieu pour autant à une thématisation pour elles-mêmes, c'est-à-dire en dehors de leur nature strictement symbolique : elle traduisent le châtement des dieux, mais aussi le principe de régénérescence de toutes choses (même des empires). Troie, comme le Phénix, ne renaîtra-t-elle pas sous les traits de Rome ? Corruption et génération (comme l'illustre à merveille la *Physique* d'Aristote) sont les deux pôles d'une même conception du temps, qui dépend à la fois d'une cyclicité naturelle et de la volonté divine. Les ruines sont absentes chez les Grecs, et jusqu'aux poètes latins, elles ne sont que le signe du néant, de la chute et de l'absence. Pour que les ruines apparaissent « pour elles-mêmes » et deviennent des objets de curiosité, il faudra attendre une ère chrétienne plus tardive, un sentiment d'éloignement temporel avec l'Antiquité, et une certaine configuration esthétique, idéologique et politique qui fera soudain surgir l'empire de Rome comme un modèle digne d'admiration.

Les ruines de Rome, sujet de prédilection de la poésie et des artistes à partir du XIV^e siècle, ne figureront que très rarement dans la poésie latine et médiévale. Pourtant, deux poèmes, écrits en 1116 par un certain Hildebert de Lavardin, semblent avoir été parmi les premiers et les uniques vers — très inhabituels pour l'époque — à exalter Rome à travers et, pourrait-on ajouter, malgré ces ruines :

¹⁰ Roland Mortier, *La poétique des ruines en France, op. cit.*

Rien n'est égal à toi, Ô Rome, alors même que tu es presque toute ruinée.
Combien tu fus grande quand tu étais intacte, tu le montres, étant mutilée¹¹.

Le trope « *Roma quanta fuit, ipsa ruina docet* », donné pour la première fois ici (et même si un autre poème du même recueil fait des ruines de Rome le symbole de la vanité du pouvoir, le châtement mérité d'une ville de perdition, etc.), fera comme on le sait florès dans la littérature à partir du XIV^e siècle.

Il semble par ailleurs que la peinture médiévale — et ce, même dans des scènes qui s'y prêteraient comme la chute de Babylone — n'ait présenté aucune figure de ruine, la destruction de la ville étant figurée abstraitement par un simple renversement ou une inclinaison des parties (tout en laissant l'intégrité de l'édifice intacte) (fig. 1). Pour Sabine Forero-Mendoza, cet interdit iconographique procéderait d'un héritage de l'esthétique grecque et de son ontologie du beau, fondée sur un principe de convenance, d'intégrité, d'harmonie et d'organicité formelle. La ruine ne peut être belle ni même intéressante, par principe, puisqu'elle est une forme dégradée, instable et discordante, tout le contraire des propriétés de l'être, d'où découlent les critères du beau. Comme l'écrit Plotin dans *De l'origine des maux*, « [l]a laideur est la matière quand elle n'est pas dominée par la forme¹² ». La ruine, ayant perdu l'intégrité de sa forme et le sens de son harmonie, n'inspire que de l'horreur et du désintérêt. L'esthétique médiévale réactivera — bien qu'en la centrant sur Dieu — les principes ontologiques de l'esthétique antique, ce qui explique en bonne partie le fait qu'on possède peu de descriptions concrètes des ruines (qui étaient, par ailleurs, régulièrement transformées en carrière en vue de nouvelles constructions). Elles sont plutôt utilisées comme figure pour susciter la terreur, avertir du possible châtement divin contre le paganisme ; elles ne sont l'objet d'aucune fascination, ni même d'intérêt.

S'il faut suivre nombre d'auteurs (Mortier, Makarius, Forero-Mendoza, etc.), c'est à Pétrarque que l'on doit une transformation décisive, au seuil de la Renaissance, de la

¹¹ Hildebert de Lavardin, *De Roma*, I, v. 1-2, cité dans Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Éditions Champ vallon, 2002, p. 29.

signification des ruines, bien qu'encore attachée à des motifs médiévaux et surtout chrétiens, bien ancrés. Pétrarque est sans doute l'un des premiers pour qui la vision des ruines de Rome inspire une profonde émotion, nourrie par l'idéal de grandeur qu'elles incarnent, et qui a su lui donner une expansion littéraire capitale. Au XIV^e siècle, le terme même, en latin, désigne plus volontiers l'écroulement (« *ruina* »), et accorde au terme « *ruinae* » (« décombres ») un sens essentiellement péjoratif¹³. Il n'est donc pas surprenant que Pétrarque emploiera plus volontiers le terme « *vestigiae* » ou « *reliquiae* » (liant du coup l'antique et le chrétien) pour les désigner¹⁴.

Dans une lettre au cardinal Giovanni Colonna, en mars 1337, qui le dissuadait de visiter Rome « pour cette raison principalement que tu craignais que l'aspect de la ville en ruines ne correspondît point à sa réputation et à l'opinion que j'en avais conçue d'après les livres », il lui explique que, *a contrario* : « En vérité, Rome est plus grande et ses *restes plus grandioses* [*Vere maior fuit Roma, maioresque sunt reliquiae quand rebar*] que je ne le pensais. » (je souligne) Mais c'est, plus significativement, dans une seconde lettre, écrite en 1341, que l'attitude de Pétrarque envers les ruines antiques et modernes de Rome se précise. On y retrouve une longue méditation déambulatoire, annoncée dans la précédente lettre, sur la ville de Rome, embrassée du regard du haut des Thermes de Dioclétien. Mais comme le note Roland Mortier, « c'est l'*histoire* de Rome, non le panorama de la ville, que Pétrarque résume et qu'il unifie dans une synthèse cavalière qui va de Cacus, d'Evandre, de Remus et de la Louve jusqu'aux martyrs chrétiens, à la mort de Pierre, de Paul, d'Étienne et de Laurent, aux papes Calixte et Sylvestre¹⁵. » Les ruines romaines occupent la fonction de

¹² Plotin, *Ennéades*, I, 8, 5, 23, cité dans Sabine Forero-Mendoza, *Le goût des ruines*, op. cit., p. 36.

¹³ Sabine Forero-Mendoza souligne que les deux acceptions du terme (l'effondrement ou son résultat) apparaissent en français et en italien entre le début et le milieu du XIII^e siècle, bien que « le sens figuré du mot — chute, faillite — semble avoir été utilisé plus tardivement. En revanche, l'emploi du terme en cette dernière signification est courant au XVI^e siècle dans les deux langues, en particulier dans les textes de nature historique. » (Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines*, op. cit., p. 179)

¹⁴ Le terme « *ruina* » n'apparaîtra de façon « positive » qu'au siècle suivant, notamment dans une perspective archéologique chez Poggio Bracciolini. Voir Roland Mortier, *La poésie des ruines*, op. cit., p. 32.

¹⁵ Roland Mortier, *La poésie des ruines*, op. cit., p. 30.

« lieux de mémoire », suturant, en autant de « signes ayant valeur de référence¹⁶ », une histoire (humaniste et érudite), marquée par la continuité avec la Rome Éternelle, pointée, par le fait même, contre la déchéance et la perte de vertus civiques de la Rome moderne (« Nulle part, Rome n'est moins connue qu'à Rome »).

À partir du XV^e siècle, encouragé par le développement de la perspective (et l'observation de la nature qui en découle), un engouement renouvelé pour l'Antiquité, ses textes et son architecture (sous l'influence décisive du *De Architectura* de Vitruve), on verra apparaître les premières tentatives de cartographie topographique de la ville de Rome, dont la *Descriptio urbis Roma* (ca. 1432) d'Alberti, les premiers ouvrages descriptifs et relevés archéologiques des vestiges de la Rome antique, notamment le *De Varietate fortunae Urbis Romae et ruinae ejusde, descriptio* (1431-1448) de Poggio Bracciolini ou le *Roma instaurata* (1444-1446) de Fabio Biondi, à une époque où commence à apparaître une conscience — encore que toute relative — de la valeur des monuments anciens et de la nécessité de préserver les ruines (notamment pour assurer le prestige du pouvoir et du siège pontifical à Rome). Les ruines antiques sont alors admirées non pour elles-mêmes, mais pour la cité idéale, restaurée et intacte, que ces architectes humanistes du XV^e et du XVI^e siècle — tels Flavio Bondi, Alberti, Brunelleschi, au XV^e siècle, Palladio, au XVI^e — reconstruiront par l'imagination (une pratique qui se développera d'ailleurs en force en France, en Angleterre et en Italie au XVIII^e siècle¹⁷) ou tentent de faire « renaître ». Si on se lamente sur l'état déplorable des ces ruines, c'est pour mieux admirer — à la faveur de descriptions minutieuses et d'exégèses érudites — la grandeur de ce qui y fut jadis édifié, tirer des leçons sur les inconstances de la fortune même des empires qui se croyaient éternels, mais aussi des leçons d'architecture¹⁸. La ville de Rome est un texte, un palimpseste, que l'humaniste soucieux doit déchiffrer le plus scientifiquement possible (soit

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷ *Ibid.*, p. 33. Sur les architectes humanistes du XV^e siècle, voir Forero-Mendoza, *Le goût des ruines, op. cit.*, p. 64-74.

¹⁸ Il a été souvent noté que la ruine dévoile « l'anatomie », le « squelette » d'une édification, à l'époque où apparaissent les premières planches anatomiques de Vésale.

par le biais de l'érudition, soit par des moyens scientifiques), et en écartant souvent, autant que faire se peut, toutes formes d'épanchements.

Les ruines sont perçues, pour la *première fois*, comme des *documents* et des *monuments*, des *mementi*. Elles sont une mémoire qui doit être sauvée de la disparition, par une préservation physique, une érudition, un relevé — sources latines, épigraphies, travail philologique, mesures — capable de leur restituer leur pleine « valeur objective d'histoire », pour reprendre la terminologie de Riegl. Ce projet possédait évidemment des visées politiques et patriotiques (redonner au siège papal à Rome son poids en le fondant sur un pont entre la Rome Antique et la Rome chrétienne), mais il est important de souligner la nouveauté de ces discours « préservationnistes » ou « restaurationnistes » (malgré que dans les faits, les saccages continuèrent, voire s'accrurent) qui expriment un intérêt esthétique et historique inédit pour les ruines, entendues comme « monument historique "non intentionnel" ». Cette catégorie, comme le souligne Riegl, apparaît à la Renaissance (puisque des « monuments intentionnels » existaient depuis bien avant les Egyptiens) : elle témoigne d'une volonté de commémoration « rétroactive » investie dans les vestiges du passé¹⁹. C'est le début de ce que Nietzsche désignera par le terme « histoire monumentale ». Comme le note Sabine Forero-Mendoza, ces initiateurs du « culte de la valeur des monuments », « met[tent] en évidence l'alliance, dans le souci de conservation, d'un mouvement rétrospectif et d'un élan prospectif : sauvegarder pour les générations futures les restes matériels d'un passé jugé mémorable, revient à tenter de s'opposer, par anticipation, à la destruction et à l'oubli²⁰. »

Le XV^e et le XVI^e siècles offrent, de ce point de vue, un paradoxe fort intéressant. Nous pourrions citer à titre d'exemple loquace parmi d'autres, la nomination, d'une part, de

¹⁹ Voir Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments*, *op. cit.* et Sabine Forero-Mendoza, *Le goût des ruines*, *op. cit.*, p. 70-71.

²⁰ *Ibid.*, p. 74. Au XX^e siècle, les régimes fascistes en Italie et en Allemagne ont tenté d'imposer un même pont entre le passé et le présent et qui se voulait également prospectif jusque dans ses ruines... Dans « la théorie de la valeur des ruines », Speer imagine que le Reich pourrait subir une période de déclin après 3000 ans, dont il était essentiel qu'elle puisse présenter de « belles ruines », sur le modèle des ruines romaines et surtout grecques. Nous reviendrons sur cette question au prochain chapitre.

Raphaël, en 1515, au poste de commissaire des Antiquités, et de l'autre, son rôle dans la construction de Saint-Pierre. D'une main, Raphaël déplore le vandalisme que subirent les « pauvres reliques de Rome » et les travaux de reconstruction de la ville de Rome²¹, de l'autre, il participe aux chantiers de la basilique Saint-Pierre, dont on sait à quelles spoliations des œuvres du passé elles ont donné lieu. Sans doute la « relève » programmatique du passé par les œuvres modernes, n'est pas contraire à son effacement puisque le génie s'y perpétue, voire s'y trouve dépassé.

La propagation des traités et des relevés d'architecture décrivant les Antiquités de Rome (Palladio, Ligorio, etc.) à travers l'Europe suscite vers le milieu du XVI^e siècle l'engouement de plusieurs peintres, hommes de lettres et humanistes européens pour les vestiges de Rome. L'imaginaire archéologique qui en découle se fait sentir dans plusieurs œuvres de peintres de l'époque. Croquant sur place ou s'inspirant des relevés architecturaux, inscriptions, colonnes et portiques ébréchés et autres arcs de triomphe effondrés deviennent des éléments de décors des toiles dotés de significations iconographiques complexes. Dans divers types de scènes bibliques (Nativité et Adoration des Bergers particulièrement [voir fig. 4]), représentations de la vie de Saints martyrs (les *Saint-Sébastien* de Mantegna, 1457 [fig. 3], et 1480) ou reconstitutions historiques (*Triomphe de César*, Mantegna, 1500-1506), les ruines participent d'une nouvelle grammaire visuelle qui se réapproprie, selon ses fins propres, un imaginaire archéologique lié à l'Antiquité et ses vestiges, passant du relevé scientifique aux fantaisies poétiques, picturales et architecturales²².

L'Hypnerotomachia Poliphili (Le songe de Poliphile) de Francesco Colonna propose un condensé saisissant de ces deux tendances tout en livrant « la première

²¹ « [C]ette nouvelle Rome qui se voit aujourd'hui, si grande, si belle, si ornée soit-elle de palais, d'églises et d'autres édifices, a été construite de chaux faite de marbres antiques. » Raphaël et B. Castiglione, lettre préface au *Rapport adressé au pape Léon X*, trad. B. Queysanne, dans *La description archéologique : Alberti et Raphaël*, Grenoble, École d'architecture, juin 1989, et cité dans Sabine Forero-Mendoza, *Ibid.*, p. 84.

²² Une des premières représentations, encore « rudimentaire » des ruines en peinture, semble avoir été *Le miracle de Saint-Sylvestre* (1341) de Maso di Banco (fig. 2), mais constitue un exemple encore très marginal,

exploitation esthétique des ruines, à la fois littéraire et plastique », s'il faut suivre Roland Mortier. Rédigé en 1470 et publié en 1499 accompagné de 171 gravures (dont on attribue la paternité, pour l'édition italienne, à Mantegna ou à ses disciples), cette œuvre au succès retentissant, reprend le tracé des récits initiatiques et courtois médiévaux, avec son bestiaire et ses rebondissements narratifs, mais en le redéployant dans un contexte de culture humaniste, où la description architecturale érudite côtoie la féerie ruiniste. Le jardin enchevêtré et halluciné que parcourt le héros apparaît comme un texte à déchiffrer, à la recherche d'une origine à jamais perdue qui bruit dans ses fragments architecturaux où foisonnent une végétation abondante : « Je ne me pouvais saouler de voir choses tant merveilleuses et disais en moi-même : "Si les fragments de la sainte Antiquité, si les ruines et brisures, voire quasi la poudre d'icelle, me donnent si grand contentement et admiration, que serait-ce s'ils étaient entiers²³" ? » Ici, comme ailleurs, et ce, jusqu'au XVIII^e siècle, le spectacle des ruines suscite l'imagination et la recherche érudite, précisément parce qu'elle est la trace d'un monument et, plus généralement, d'une culture, qui, *intacts*, étaient splendides et dignes d'admiration.

Au XVI^e siècle, les artistes de la Renaissance tout comme les humanistes français, dont Joachim Du Bellay, les peintres hollandais et belges, viendront tous puiser dans la Ville Éternelle et l'imaginaire archéologique qu'elle suscite une source d'inspiration et de science aux contours variables, dont il est évidemment difficile ici de donner toute la teneur. Elle sert tout à la fois de modèle pour les constructions esthétiques modernes, de *memento mori* ou d'*exemplum* de grandeur. Répondant au modèle de l'*historia magistrae*, elles sont, avant tout, un « mémorial », un rappel, un signe d'une grandeur évanouie, objet d'admiration béate ou de déploration apitoyée. Du motif de la *vanitas* ou de la pratique de la *veduta* (qu'introduisent flamands et hollandais au milieu du XVI^e siècle), elles servent avant tout, jusqu'au XVIII^e siècle, une fin essentiellement morale ou didactique : elles sont

si on le compare à la fortune du motif aux XV^e et XVI^e siècles. Voir Sabine Forero-Mendoza, *Ibid.*, p. 47-48, Michel Makarius, *Les ruines, op. cit.*, p. 17.

²³ Francesco Colonna, *Le songe de Poliphile*, reprise de l'édition Kerver, Paris, Imprimerie nationale, 1994 [1546], p. 26.

une manifestation de la grandeur du passé, de laquelle il est essentiel de tirer diverses leçons, notamment, sur l'inconstance de la fortune et la velléité des choses terrestres.

La figure de Joachim Du Bellay et ses célèbres *Antiquitez de Rome*, écrites entre 1553 et 1557, demeure capitale sur ce point, même si l'influence patente des élégies néo-latines et italiennes de l'époque (mais aussi de Pétrarque) peut en minorer l'originalité (du moins, si l'on adopte un regard « moderne »). Il suffit, sur ce point, de comparer le premier sonnet du recueil de Du Bellay avec cette épigramme de Janus Vitalis, *De Roma* :

Étranger nouveau venu, toi qui cherches Rome au milieu de Rome et qui n'y retrouve rien de Rome, contemple la masse de ces murs, les pierres écroulées, les vastes théâtres effondrés dans un site immense. Tout cela, c'est Rome : ne vois-tu pas que même les imposants cadavres d'une telle ville semblent encore lancer des menaces. Tout comme elle avait vaincu le monde, elle a fait effort pour se vaincre, et elle s'est vaincue, afin qu'il n'y eût plus rien au monde qui n'eût été vaincu par elle. Est-ce la même Rome qui est ici ensevelie dans la Rome vaincue ? C'est bien la même Rome qui fut victorieuse et vaincue. Aujourd'hui le Tibre seul reste témoin du nom romain; que dis-je ? il est entraîné par ses eaux rapides vers la mer. Apprends par là, étranger, ce que peut la fortune : les choses immobiles chancellent et celles qui sont perpétuellement agitées subsistent²⁴.

Le sonnet de Du Bellay, qui en offre l'adaptation française²⁵, se lit ainsi :

Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome,
Et rien de Rome en Rome n'apperçois,
Ces vieux palais, ces vieux arcz que tu vois,
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome on nomme.

Voy quel orgueil, quelle ruine: et comme
Celle qui mist le monde sous les loix,
Pour donter tout, se donta quelquefois,
Et devint proye au temps, qui tout consomme.

Rome de Rome est le seul monument,

²⁴ Cité dans Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, op. cit., p. 48.

²⁵ Mortier mentionne et analyse l'extraordinaire fortune de l'épigramme de Vitalis repris par Du Bellay, qui a donné lieu à des adaptations nombreuses, en français, sous la plume de Jean Doublet, Jean-Antoine de Baïf, Jacques Grévin, en anglais, sous celle de Edmund Spenser (plus directement adapté des *Antiquitez* de Du Bellay), en espagnol, par Quevedo y Villegas et en polonais, par A. Wargocki et Stanislas Grochowski. *Ibid.*, p. 46-56.

Et Rome Rome a vaincu seulement.
Le Tybre seul, qui vers la mer s'enfuit,

Reste de Rome. O mondaine inconstance!
Ce qui est ferme, est par le temps détruit,
Et ce qui fuit, au temps fait résistance.

L'œuvre de Du Bellay, tout comme celle de Grévin ou encore les pages que Montaigne consacre à son voyage en Italie (entre 1580-1581), apparaissent au milieu d'un siècle qui a vu se développer un sentiment élégiaque inédit sur la fuite du temps, qui trouve des prolongements dans l'abondante production d'artistes Flamands et Hollandais, Martin van Heemskerck, Herman Posthumus, Vredeman de Vries et plusieurs autres. Ces artistes, peintres et graveurs, dépouillent graduellement le spectacle des ruines de toute connotation symbolique et religieuse, pour insister davantage sur le motif du déclin et l'empire des forces naturelles, auxquels se mêle un sentiment de dérélition qu'exploreront, à leur manière, tout au long du siècle, certains artistes maniéristes. Michel Makarius y retrouve (et ce, jusque dans les poèmes de Du Bellay), l'expression d'un *perpetuum mobile*, une « esthétique de la métamorphose », une fascination trouble pour la décrépitude, « l'indice visible d'une instabilité permanente de la matière²⁶ ».

Les « ruines » de Du Bellay et des écrivains français de l'époque sont toutefois plus volontiers abstraites que proprement descriptives²⁷. Les *Antiquitez* s'inscrivent dans une réflexion plus vaste sur l'impermanence des choses, sur le devenir corrodant et la nature impétueuse, mais aussi sur la chute des empires et l'infortune de l'histoire (un thème qui aura une longue vie et qui sera abondamment repris aux XVIII^e et XIX^e siècles), qui peut aller jusqu'au désenchantement et la déception entre la grandeur de ce qui fut et le spectacle

²⁶ Michel Makarius, *Les ruines*, *op. cit.*, p. 50. Il cite en exemple la fascination de l'époque pour la minéralogie et notamment les « Pierres de Florence » aux allures ruiniiformes.

²⁷ Comme l'écrit Mortier, « C'est en vain qu'on chercherait sous la plus de Du Bellay une évocation précise et directe des ruines de Rome, une liaison causal entre le spectacle et la méditation. L'élan poétique surgit d'une réflexion sur des thèmes abstraits et purement conceptuels : au-delà du présent, c'est le passé qui fascine le poète, et la déchéance elle-même est à la mesure de la grandeur foudroyée. » (Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, *op. cit.*, p. 63)

qu'offre le présent (en particulier chez Montaigne²⁸ et Grévin). Bien que l'on puisse attribuer à Du Bellay une des premières manifestations poétiques en français de la ruine, elles y sont avant tout l'objet d'une déploration (le sous-titre le confirme, *Une générale description de sa grandeur, et comme une déploration de sa ruine*), inscrite dans la continuité d'une tradition humaniste héritée de Pétrarque, où les thèmes de la *vanitas* et de la *corruptio* sont incorporés à une exaltation de la grandeur romaine déchu. L'idée que la ruine est belle *parce qu'elle est une ruine*, est une idée, dans les faits, fort tardive, et dont il faudra attendre le XVIII^e siècle pour qu'elle s'épanouisse véritablement.

Il est sans doute possible de retracer le développement de cette « idée » à partir de l'évolution de l'estampe et de la gravure qui connaîtront une extraordinaire diffusion au XVI^e siècle à travers toute l'Europe. Les « *vedutisti* » que sont Suavius, van Heemskerck, van Cleef, Cock (fig. 5) croquent sur le vif, au fil des promenades dans la ville, une image de la Rome moderne et de la Rome antique, tantôt restituant une exactitude « documentaire » des lieux (que confirme le choix des vues panoramiques, saisies de haut), tantôt proposant des vues fantaisistes, comme les *Huit merveilles du monde* ou le surprenant *Autoportrait* de 1553 de Heemskerck (fig. 6), ou encore les « constructions énigmatiques », délocalisées, de l'architecte Suavius²⁹. Anticipant les *caprices* de Piranesi et de Pannini du XVIII^e siècle, ces œuvres encouragent le développement très graduel d'une autonomie de la ruine, et il n'est pas rare que les recueils d'estampes ou de gravures autorisent, chez des artistes n'ayant pas fait le voyage à Rome, des anthologies « monumentales », comme *Le massacre du Triumvirat* d'Antoine Caron, de 1566, qui présente dans une même toile le Colisée, la colonne Trajan, le Panthéon, trois arcs du

²⁸ Pour preuve, ces commentaires que rapporte son secrétaire : « Il disait que l'on ne voyait rien de Rome que le Ciel sous lequel elle avait été assise et le plan de son gîte ; [...] que ceux qui disaient qu'on y voyait au moins les ruines de Rome en disaient trop ; car les ruines d'une si épouvantable machine rapporteraient plus d'honneur et de révérence à sa mémoire ; ce n'était rien que son sépulcre. » (Montaigne, *Journal de voyage*, Paris, Hachette, 1906, p. 220-221)

²⁹ On lira sur cette question Michel Makarius, *Les ruines*, op. cit., p. 52-53.

triomphe, le Septizonium, l'Apollon du Belvédère, etc., directement inspirés d'un recueil de Lafrery³⁰.

Cette « autonomie » de la ruine — bien qu'encore relative — trouvera une autre expression au XVII^e siècle. À peu près totalement absente du champ littéraire et poétique, elle trouve un champ propice dans la peinture néoclassique et sa valorisation du paysage, en particulier celle de Bril, de Poussin et de Lorrain. Bon nombre de scènes bibliques, allégoriques ou légendaires de Poussin s'adjoindront le charme évocateur des ruines, moins pour leur magnificence monumentale, mais plutôt pour la vision douceuse et l'idéal antique qu'elles inspirent (fig. 7). Les visions bucoliques de ses pastorales témoignent de l'harmonieuse idylle entre la nature et les constructions humaines. Comme le souligne Louis Marin, « La ruine poussinienne n'est pas une architecture détruite dont le tableau exhiberait les restes. Elle est dans l'orgueil de sa présence et non dans la mélancolie de la durée, une idée d'architecture, une essence qui se présente sous la forme d'un vestige³¹. » La ruine, du coup, acquiert un référent plus abstrait, un symbolisme moins forcé, que les peintures de paysages « avec ruines », de Lorrain ou de Patel, développeront à leur tour. Les ruines, en se mouvant à la nature, en épousent l'harmonie et l'équilibre, très éloignées en cela des visions agonistiques, où nature et culture sont en lutte, qui apparaîtront plus tard.

Certains peintres flamands (van Laer, Both, Miel, Lingelbach) développeront toutefois, de leur côté, une veine réaliste, directement inspirée du Caravage, en inventant le genre des « *bamboccianti* » (qui donnera le terme péjoratif « bamboche ») : ces vues du quotidien, scènes de rues ou de marché populaire, accordent une place non négligeable aux ruines, tout en les inscrivant dans l'ordinaire de la vie de gens simples³². Elles perdent ainsi leur connotation symbolique ou religieuse et cultivent un goût grandissant pour le pittoresque, un goût qui sera poussé jusqu'à un sublime terrifiant et morbide par certains peintres hollandais, dont les peintures de paysages étonnants de Ruisdael (qui inspireront

³⁰ *Ibid.*, p. 54.

³¹ Louis Marin, *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995, p. 154.

les romantiques allemands), ou la géologie ruiniforme de Hercule Seghers (fig. 8), à propos de laquelle Carl Einstein, dans la revue *Documents* en 1929, a consacré des pages puissantes. Il décèle dans ses toiles une « joie de la dissociation définitive des parties, [et où] l'aspect d'un paysage signifie la destruction de soi-même³² », un trope (la fragmentation, la dysharmonie) qui, à peu près marginal au XVII^e siècle, trouvera sa véritable mesure au XVIII^e et surtout au XIX^e siècle.

Au fil des siècles et des décennies, comme on l'a vu, la ruine acquiert peu à peu une autonomie esthétique, mais qui ne s'épanouira en bonne et due forme et « pour elle-même » qu'au siècle des Lumières. À partir du XVIII^e siècle, avec le développement de ce qu'il faut bien appeler « l'esthétique moderne », les ruines s'inscriront dans un goût de plus en plus prononcé pour l'inachevé et le disharmonique, le sublime et le terrifiant, activant l'imagination et suscitant des affects puissants chez un spectateur qui est appelé du coup à jouer un rôle inédit. Le thème littéraire, pictural et philosophique des ruines, reçoit alors une définition proprement — et plus strictement — esthétique (c'est-à-dire autonome et détachée d'une visée moralisatrice), chez Diderot, plus tard chez Chateaubriand, chez des peintres et graveurs comme Hubert Robert, Pannini, Piranèse, puis, bien entendu, de façon marquée, chez les Romantiques anglais, français et allemands, qu'ils soient poètes, philosophes ou romanciers.

La diversité et la profusion des manifestations (picturales, poétiques et discursives) de la ruine au XVIII^e siècle — comme ce le sera pour le XIX^e siècle — nous empêchent d'en proposer un tableau synoptique quelque peu exhaustif. En effet, un puissant imaginaire de la ruine s'inscrit dans les méditations éplorées de Voltaire ou les « ruines consolatrices » de Le Bas (*Les plus belles ruines de Lisbonne*, 1757) consacrées au tremblement de terre de Lisbonne (1755), dont le retentissement n'aura sans doute d'égal dans ce siècle que la Révolution française. Les ruines s'inscrivent du coup, et souvent chez les mêmes artistes, dans un imaginaire de la catastrophe (ou de la catastrophe imaginaire), qu'elle soit

³² Voir Michel Makarius, *Les ruines*, *op. cit.*, p. 72-76.

³³ Carl Einstein, « Gravures d'Hercules Seghers », *Documents*, n° 3, 1929, p. 202-208.

d'origine historique où humaine. À côté des orages de Vernet, des naufrages de Pillement, des incendies de Voltaire ou des volcans de Valenciennes, on retrouve des spectacles inspirés par la démolition de la Bastille (Hubert Robert, 1789), des vues imaginaires de bâtiments en ruine (qui étaient neufs ou en voie d'achèvement) et, dans la foulée des premières « uchronies », des réflexions prospectives sur la « ruine à venir » (Mercier, Volney). Ces visions, une fois détachées de leur contexte politique et historique, informent une part non négligeable de l'esthétique du sublime, de Burke à Kant, et une théorie de la sensibilité mélancolique (que l'on verra s'épanouir chez Diderot) qui s'associe de près à la contemplation des ruines.

Si les ruines de Rome étaient demeurées, de Pétrarque jusqu'à là, le modèle de référence par excellence (même quand elles ne sont pas « visées » explicitement), au XVIII^e siècle, la transformation de la sensibilité pour les ruines produit un rayonnement géographique sans précédent, encouragé par les travaux de Winckelmann sur l'art grec, la valorisation des ruines gothiques du Moyen Age chez les Romantiques allemands (Goethe, Caspar Friedrich, etc.), l'apparitions des ruines orientales (Palmyre, Syrie, Égypte) chez Volney³⁴ et le développement d'un goût de plus en plus prononcé pour l'exotisme, qui devront néanmoins rivaliser avec l'expansion archéologique des *capriccio* romains de Piranesi, Hubert et Pannini (fig. 9-11), à laquelle s'adjoindra bientôt l'extraordinaire impulsion donnée par l'excavation de Pompéi et d'Herculanum. L'intérêt que suscitent les fouilles archéologiques et le développement des voyages amènent la redécouverte ou la revalorisation de sites grecs, siciliens et orientaux. C'est sans compter sur le goût, déjà pressenti dans *Le songe* de Colonna, pour les jardins de ruines, qui feront apparaître des

³⁴ Il est par exemple surprenant et révélateur de constater que l'article *Ruines* de l'*Encyclopédie* que nous citons au début de ce chapitre, paru en 1765, écrit par le chevalier de Jaucourt, ne mentionne nullement les ruines romaines, pour ne se concentrer que sur celles qui stimuleront les voyageurs romantiques : « ruines de la tour de Babel », « Bagdad et Syrie », « Schiras en Perse », « Palmire », à propos desquelles on souligne, à propos de cette dernière, au passage, la description et les gravures de Robert Wood, qui, on le sait, inspireront les méditations de Volney (qui n'y avait jamais mis les pieds). (Voir Roland Mortier, *La poétique des ruines en France, op. cit.*, p. 98-99)

« fabriques » artificielles aménagées dans les jardins anglais, français³⁵ et allemands, d'inspiration tantôt romaine, grecque, égyptienne, et même... chinoise ! Ces « ruines factices », conçues pour susciter la rêverie romantique du « promeneur solitaire », susciteront d'interminables polémiques au XVIII^e siècle. Tantôt décriés comme des « monuments dont la ruine feinte / Imite mal du temps l'inimitable empreinte³⁶ », tantôt admirés pour leur capacité à stimuler l'imagination (faute d'inspirer la mémoire), ces « jardins philosophiques » sont bel et bien le symptôme d'un siècle qui trouva dans les ruines son plus puissant ferment ; dans la mélancolie qui leur est intimement liée, leur affect de prédilection ; et dans « l'impression du temps » (qu'il soit un effet « artificiel » ou une empreinte effective) le vecteur d'une nouvelle poétique. Le développement d'une sensibilité « ruiniste » au XVIII^e siècle n'est pas cantonnée à un médium, mais plutôt est générée par l'interaction conjointe des œuvres de penseurs, de littéraires et de peintres, de l'archéologie et de l'histoire de l'art, du tourisme et de l'histoire (du tremblement de terre de Lisbonne à la Révolution).

Afin de bien saisir la configuration mouvante de cette poétique, il est nécessaire de remonter à son « inventeur », ou du moins, au premier qui formula l'idée d'une « poétique des ruines » et qui parvint, le mieux, à prendre acte de cette nouvelle sensibilité, en s'en faisait la « plaque sensible » et la caisse de résonance. Il s'agit, bien entendu, de Denis Diderot³⁷. Un fait significatif s'impose tout d'abord. Les pages consacrées aux « ruines » chez Diderot ne sont pas le fruit de voyages, d'expéditions, bref de la vision de ruines réelles, romaines ou autres, comme ce fut le cas, chez Pétrarque, Du Bellay, Montaigne et

³⁵ Hubert Robert, notamment, est le principal « architecte-horticulteur » du parc d'Ermenonville, où il aménagea un *Temple de la philosophie*, ruine et œuvre inachevée (sur une inscription pouvait-on lire : « *quis hoc perficiet?* »), où sera enterré non loin Jean-Jacques Rousseau. Voir Michel Makarius, *Les ruines*, op. cit., p. 126-127.

³⁶ Jacques Delille, *Jardins*, cité dans *Ibid.*, p. 130.

³⁷ Pour une étude plus élaborée de ce motif chez Diderot, on se rapportera, entre autres, à Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, op. cit., p. 88-99, Anne Betty Weinsheker, « Diderot's use of the Ruin-Image », *Diderot Studies*, Genève, Droz, n° 16, 1973, p. 309-329, Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991, p. 55-63.

jusqu'à Poussin et Robert³⁸. Elles lui viennent plutôt de la peinture « de ruines » qui, comme nous l'avons vu, s'épanouit et s'épanche depuis le XVII^e siècle, au point de devenir, au moment où Diderot rédige ses *Salons*, un genre à part entière : d'ornementation symbolique, religieuse ou allégorique, de la Renaissance jusqu'au XVII^e siècle, elle devient le « sujet » des toiles, au point de désigner métonymiquement ce qu'elles représentent (on parle des « Ruines de Robert » en parlant de ses toiles représentant des ruines), voire de s'associer au nom du peintre (« Robert-des-ruines »). Les réflexions sur les ruines de Diderot sont donc médiatisées par une « pré-expression » picturale, ce qui n'empêche nullement le « voyage » du sujet, la « mobilité » du regard et de la pensée. Au contraire, serait-on amené à dire. C'est bien parce que les ruines permettent une telle mise en mouvement à partir du vide et de l'absence, de l'imagination, du regard et de la pensée du philosophe, dans le temps et l'espace, qu'elles jouissent d'un statut particulier dans le développement de son esthétique. C'est même en fonction des envolées imaginatives qu'elles permettent qu'il en évaluera le mérite : plus une œuvre lui inspire de « grandes idées » ou de puissantes rêveries, puis elle sera méritoire. D'entrée de jeu et dès les premières pages, encore modestes, qu'il leur consacre, dans le *Salon de 1761*, à propos de trois toiles de M. de Machy (*Intérieur d'un temple*, « deux petits tableaux de Ruines »), il souligne qu'« il faut peu de figures dans les temples, dans les ruines et les paysages, lieux dont il ne faut point rompre le silence [...] [Ils doivent le plus souvent nous inciter à la rêverie et à la mélancolie]³⁹. » On voit déjà, dans ce début de « poétique », la mise en place d'éléments « scéniques » (visuels et sonores), mais aussi la mise en scène d'un sujet

³⁸ Ceci serait attribuable tout autant au développement du motif au XVIII^e siècle, qu'à l'aversion avouée de Diderot pour les voyages, comme en témoigne le long préambule qui précède les pages consacrées, dans le *Salon de 1767*, à Hubert Robert, où on peut lire : « C'est une belle chose, mon ami, que les voyages. Mais il faut avoir perdu son père, sa mère, ses enfants, ses amis ou n'en avoir jamais eu pour errer par état sur la surface du globe. Que diriez-vous d'un propriétaire d'un palais immense qui emploierait toute sa vie à monter et à descendre des caves aux greniers, des greniers aux caves, au lieu de s'asseoir tranquillement au centre de sa famille. C'est l'image du voyageur. Cet homme est sans morale. » (Denis Diderot, *Salon de 1767*, dans *Œuvres*, Tome 4, Laurent Versini (éd.), Paris, Robert Lafond, 1996, p. 693)

³⁹ Denis Diderot, *Salon de 1761*, dans *Œuvres*, Tome 4, *op. cit.*, p. 223. La dernière portion de la citation est étrangement absente de la présente édition, mais se trouve à la p. 91 de Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, *op. cit.*

« mobile », sensible au silence du « lieu » qui semble parcouru par l'imagination, et auquel il demande de susciter chez lui la « rêverie » et la « mélancolie ». Les descriptions successives accentueront encore plus cette dimension, à mesure que la « poétique des ruines » trouve sa formulation propre, éclatante, dans les *Salons de 1765* et *1767* : la « découverte » de l'espace du lieu-tableau parcouru par le regard et l'imagination (avec ses registres sensoriels, visuels, sonores, tactiles) sera bientôt prolongée par une véritable plongée dans le temps. Le temps est mobilisé dans ces textes de manière à soutenir et porter la rêverie et la mélancolie du spectateur/acteur, qui complète et prolonge le dessein/dessin de l'artiste. Dans le *Salon de 1765*, voici comment il décrit « *Deux petits de tableaux de Ruines antiques* » de Sevandoni :

Ici, il se joint encore aux objets un cortège d'idées accessoires et morales de l'énergie de la nature humaine, de la puissance des peuples : quelles masses ! cela semblait devoir être éternel, cependant, cela se détruit, cela passe, bientôt cela sera passé ; et il y a longtemps que la multitude innombrable d'hommes qui vivaient, s'agitaient, s'armaient, se haïssaient, projetaient autour de ces monuments, n'est plus. Parmi ces hommes, il y avait un César, un Démosthène, un Cicéron, un Brutus, un Caton. À leur place, ce sont les serpents, des Arabes, des Tartares, des prêtres, des bêtes féroces, des ronces des épines. Où régnait la foule et le bruit, il n'y a que le silence et la solitude. Les ruines sont plus belles au soleil couchant que le matin ; le matin, c'est le moment où la scène du monde va devenir tumultueuse et bruyante ; le soir, c'est le moment où elle va devenir silencieuse et tranquille... Eh bien ! ne voilà-t-il pas que je vais me plonger dans les profondeurs de l'analogie des idées et des sentiments, analogie qui dirige secrètement l'artiste dans le choix de ses accessoires ? Mais halte-là, il faut finir⁴⁰.

Ici, comme ailleurs, il est nécessaire de donner la citation au long, afin de bien rendre compte du mouvement (et de la vitalité) de la pensée de Diderot, qui s'attache, dans ce cas-ci, moins à décrire ce qu'il voit sur la toile (ni Cicéron, ni Démosthène, ni Arabes n'y figuraient de toute évidence sur la toile de Sevandoni), qu'à exalter les « idées accessoires et morales » qu'elle lui procure. Quelles sont-elles ? Ce qui devait être éternel, au contraire (se) décline dans le temps : « cela se détruit, cela passe, bientôt cela sera

⁴⁰ Denis Diderot, *Salon de 1765*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 352-353.

passé ». Nous sommes, jusque dans les temps verbaux, pris dans un processus, un devenir, un mouvement de temps. Ce temps mobile fait émerger, de la solitude et du silence, une « multitude d'hommes », la « foule et le bruit », mais pour mieux affirmer la puissance de l'absence des ruines (même si elle prend la figure de serpents, d'arabes, de tartares, de prêtres et d'épines, dont on peut bien se demander par quel hasard ils seraient réunis dans ce lieu !). Plus justement, ce serait la puissance même de l'absence des ruines que de permettre à l'imagination et à l'érudition d'y faire apparaître César, Démosthène et Caton. Tout comme chez Pétrarque, les ruines agissent sur la mémoire et font « revenir » l'histoire là où elle n'est plus. Les ruines ne sont pas seulement « belles au soleil couchant », elles sont l'image-même du couchant, de la vie qui se retire (le contenu et ce qu'il évoque se relaient). Le processus qui permet à Diderot d'enchaîner ces différents tableaux au fil des « analogies des idées et de sentiments », serait, selon lui, le même qui « dirige » les choix de L'artiste : en réalité, loin de déborder du tableau, il ne fait qu'en restituer la trajectoire, en compléter la visée, en parachever le projet, en recomposant une sorte de genèse de sa création.

Nous pouvons dire que les ruines renvoient pour cette raison au processus même du plaisir esthétique, qui requiert des formes qui activent l'esprit. Comme il l'écrit dans ses *Salons*, « il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt », ou encore dans ses *Observations sur la sculpture et sur Bouchardon* :

Je crois que de grandes ruines doivent plus frapper que ne feraient des monuments entiers et conservés [...] La main du temps a semé, parmi la mousse qui les couvre, une foule de grandes idées et de sentiments mélancoliques [...] Je reviens sur les peuples qui ont produit ces merveilles et qui ne sont plus⁴¹.

Il faut bien mesurer ici la nuance qui sépare cette disposition esthétique de celle de Pétrarque et de Du Bellay pour qui l'intérêt des ruines résidait strictement dans l'évocation attristée d'une grandeur historique disparue. Chez Diderot, le renvoi historique, la ruine-mémorielle est incorporée au processus plus vaste du travail esthétique, sans toutefois s'y

⁴¹ Cité dans Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, op. cit., p. 92.

limiter. Les ruines sont « belles », non parce que le monument dont elles sont la copie dégradée était grandiose, mais précisément parce qu'elles sont en ruines, qu'elles ont perdu leur fonctionnalité, qu'elles sont un lieu d'absence et de silence, et qu'elles permettent au spectateur de se mouvoir dans l'espace, dans le temps, dans l'histoire, et d'en extraire des « grandes idées »⁴².

La formulation « anthologique » de la poétique des ruines se trouve dans les pages consacrées à Hubert Robert, alors encore « jeune artiste » revenu d'Italie, « d'où il a rapporté de la facilité et de la couleur. » Il est important encore une fois de donner le passage au long, qui précède la description en bonne et due forme de *Ruine d'un arc de triomphe et autres monuments* :

L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais, et nous revenons sur nous-mêmes : nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons : à l'instant la solitude et le silence règnent autour de nous, nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus; et voilà la première ligne de la poétique des ruines.

Cette « première ligne de la poétique des ruines » est significative à plus d'un titre. Tout en associant de près la ruine et la mélancolie, elle place d'office le sujet dans un temps qui le déborde *des deux côtés*. Palais, pyramide, temple (dont on appréciera d'ailleurs le mixte *capricieux* de traditions architecturales), ne se limitent pas à évoquer une grandeur disparue, ils propulsent le sujet-spectateur dans une réflexion sur le temps, vécue dans le présent (différé par l'écriture) de l'expérience (« à l'instant »), et du devenir temporel des choses et de lui-même. Cette réflexivité entraîne l'imagination dans une anticipation des ravages à venir. Du coup, les ruines ne sont pas que rétrospectives ; elles sont devenues prospectives : leur charme mélancolique ne vient pas uniquement du spectacle de *ce qui*

⁴² Il serait toutefois cavalier de résumer, à partir de la « poétique des ruines », la pensée esthétique de Diderot en entier, infiniment plus complexe, variée et paradoxale que ce que nous pouvons proposer ici. Ce n'est nullement l'intention de notre propos, qui entend plus modestement mettre en valeur, à la suite de d'autres, l'apport décisif de Diderot quant à la relation intime entre ruines, mélancolie et sentiment esthétique.

n'est plus, il provient du fait que ces ruines nous amènent à imaginer *ce qui ne sera plus*⁴³.

Le même mouvement apparaîtra dans un autre passage, toujours à propos des *Ruines de Robert* :

Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. [...] un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun ; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés⁴⁴ !

Programmatiquement, Diderot fait la démonstration de la grandeur des idées (sur le temps, l'histoire, le devenir des nations) que les ruines éveillent en lui, tout comme ailleurs, il en fera le lieu privilégié des rêveries amoureuses⁴⁵. Ici encore, il est important de noter que le contemplateur des ruines se situe *entre* un temps passé et un temps à venir... entre deux ruines pour ainsi dire, témoin privilégié d'un monde où tout a péri et où tout périra : la ruine est l'image du *passage* (spatial et temporel), d'un devenir matériel, tragique et inéluctable, passé et à venir, mais qui, plutôt que des élégies éplorées, « suscite en nous l'adhésion à l'ordre du monde⁴⁶. »

La configuration « rétroactive » et « anticipée » de la ruine teinte, de façon intéressante, la modalité singulière de la « poétique des ruines » elle-même, qui serait, selon lui, « encore à faire⁴⁷ ». Mais dans les critiques plus sévères qu'il adresse à certains tableaux de Robert — notamment ceux où l'excès de figures brouille le silence et l'absence qui devrait y régner —, il évoque la « poétique » qui revient au genre et que le peintre ignore (« puisque vous vous êtes voué à la peinture des ruines, sachez que ce genre a sa

⁴³ Voir sur ce point Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, op. cit., p. 93.

⁴⁴ Denis Diderot, *Salon de 1767*, op. cit., p. 701.

⁴⁵ Les ruines sont, en effet, pour Diderot, le lieu de l'amour et des âmes « sensible[s] et mobile[s] » : aussi, « ceux qui n'ont pas aimé ne sont pas dignes de s'arrêter devant les Ruines de Robert » (*Lettres à Sophie Volland*, cité dans Roland Mortier, *La poétique des ruines en France*, op. cit., p. 95)

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Denis Diderot, *Salon de 1767*, op. cit., p. 705.

poétique ; vous l'ignorez absolument⁴⁸ », et ailleurs, « Monsieur Robert, vous ne savez pas encore pourquoi les ruines font tant plaisir⁴⁹ ». La « poétique des ruines », en même temps, préexisterait aux œuvres, tout en demeurant à venir : en d'autres termes, elle est en train de se faire et le plaisir qui leur est lié se découvre, au fil de sa réflexion.

De la même manière, on pourrait dire que cette « poétique », d'un point de vue plus général, est tributaire d'une histoire *et* inscrite dans la promesse d'un devenir. On retrouvera en effet, dans les réflexions de Diderot (et sans vouloir commettre un péché téléologique), un ensemble de tropes qui reviendront chez Bernardin de Saint-Pierre, Volney, Chateaubriand et certains romantiques allemands, d'une part, mais aussi, d'autre part, des accents et des exigences le rapprochant plutôt des anciennes « poétiques », qui mettaient l'accent sur la dimension morale, philosophique, historique ou didactique des ruines. Alors que souvent sa description des ruines entremêle époques et styles architecturaux dans un flou artistique où le sentiment mélancolique et le plaisir de la rêverie semblent primer sur la justesse historique⁵⁰ (la troupe d'arabes, de tartares et de prêtres), à certains moments il exigera du peintre d'ajouter aux ruines « quelques caractères qui spécifient les lieux, les mœurs, le temps, les usages et les personnes ; qu'en ce sens vos ruines soient encore savantes⁵¹. » Aussi, la description de Diderot cède souvent le pas à une méditation non pas seulement sur les ravages du temps, mais aussi sur les vicissitudes de l'histoire, l'arrogance des « puissants » et du pouvoir, sans que l'on sache précisément si ce renversement de valeurs, comme dans cette description, est souhaitable tout à fait ou à déplorer :

Une autre image chose qui rajouterait encore à l'effet des ruines, c'est une forte image de la vicissitude. Eh bien, ces puissant de la terre qui croyaient bâtir pour l'éternité, qui se sont fait de si superbes demeures, et qui les destinaient dans leurs folles pensée à une suite ininterrompue de descendants, héritiers de leurs noms, de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 700-701.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 701.

⁵⁰ C'est ce qui fonde, selon Starobinski, le plaisir spécifique de la ruine au XVIII^e siècle et qui s'émoussera à mesure que la pulsion historique cherchera à « dater ce qui doit demeurer immémorial » (Voir Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, Genève, Skira, 1971, p. 180)

⁵¹ Denis Diderot, *Salon de 1767*, *op. cit.*, p. 719.

leurs titres et de leur opulence, il ne reste de leurs travaux, de leurs énormes dépenses, de leurs grandes vues, que des débris qui servent d'asyle à la partie la plus indigente, la plus malheureuse de l'espèce humaine, plus utiles en ruines qu'ils ne le furent dans leur première splendeur⁵².

Pour toutes ces raisons, il est souvent difficile de caractériser de façon stricte les attributs de « la poétique des ruines » telle qu'elle se présente chez Diderot. Elle épouse, au contraire, la mobilité même de sa pensée, de son écriture et de l'histoire du motif. Tantôt érudites, tantôt artistiques, tantôt moralisatrices, les ruines sont bien à l'image d'une esthétique, mais aussi d'une philosophie de l'histoire en mouvement, que relayeront à la même époque et au fil des années, quantité de penseurs, poètes, « voyageurs philosophes » et artistes. Il revient néanmoins à Diderot d'en avoir déployé un considérable éventail, à la croisée entre deux pensées esthétiques, et — comme on sera appelé à le préciser — deux régimes d'historicité, qui continuent et continueront pour quelques décennies de coexister⁵³.

La formule de Diderot, « je marche entre deux éternités », décrit parfaitement le sentiment temporel du sujet, pris dans les mailles de ce « régime moderne d'historicité » qui émerge à la fin du XVIII^e siècle. Hartog désigne par l'expression « ancien régime d'historicité » une configuration temporelle fondée sur le principe de l'*historia magistra vitae*, qui garantissait une continuité entre le passé et l'avenir, c'est-à-dire entre ce que l'historien Reinhart Koselleck nomme le champ de l'expérience et l'horizon d'attente⁵⁴. Suivant ce régime historique, l'expérience et l'attente tendent à se confondre : connaître le passé, c'est reconnaître les promesses de l'avenir. À partir des Lumières, cette continuité tend à se rompre : le passé plonge dans les profondeurs du temps et l'avenir, frappé d'accélération, est de plus en plus incertain et imprévisible. L'écart entre l'expérience et

⁵² *Ibid.*

⁵³ Roland Mortier analyse en détail un poème impressionnant d'un poète obscur, J.-B. Coueille, un épître *Les ruines*, rédigé en 1768, qui, tout comme les pages de Diderot, hérite de nombreux thèmes humanistes tout en préfigurant, à bien des égards, certaines visions romantiques et les récits d'anticipation de Grainville et de Mercier, en un répertoire des éléments de la sensibilité ruiniste du XVIII^e siècle. Voir Roland Mortier, *La poétique des ruines en France, op. cit.*, p. 101-105.

⁵⁴ Voir Reinhart Koselleck, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990.

l'attente tend à se creuser, et le sujet se retrouve de plus en plus écartelé entre un passé dont les leçons ne servent plus le présent, et un avenir sans cesse mouvant. Cette expérience du temps trouve une synthèse parfaite chez Tocqueville, en 1840, lorsqu'il écrit, à la fin de *De la démocratie en Amérique* : « Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres⁵⁵. » Avant lui, les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand ou encore la *Confession d'un enfant du siècle* de Musset, ont exprimé, avec de sensibles variations, ce sentiment d'écartèlement temporel, né de l'expérience révolutionnaire, des guerres napoléoniennes ou encore des voyages en Amérique. Comme l'écrit Musset :

Trois éléments partageaient donc la vie qui s'offrait alors aux jeunes gens : *derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines*, avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme ; devant eux l'aurore d'un immense horizon, les premières clartés de l'avenir ; et entre ces deux mondes... quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la vieille Amérique, je ne sais quoi de vague et de flottant, une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque navire soufflant une lourde vapeur ; *le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre, et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une semence ou un débris*⁵⁶.

Cette terrible indécidabilité du présent rend obscurs au point de les confondre, frappés d'une même confusion, le passé et l'avenir, la « momie et le fœtus », que contemple, désesparé, cet *enfant du siècle*, emporté par l'océan immense et houleux de l'Histoire. Chateaubriand ne dira pas autre chose, à la fin de sa vie, dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, lorsqu'il écrit : « Je me suis rencontré entre deux siècles, comme au confluent de deux fleuves ; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant avec regret du vieux rivage où je suis né, nageant avec espérance vers une rive inconnue⁵⁷. »

⁵⁵ Alexis de Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1840], p. 451.

⁵⁶ Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1836], p. 24. (je souligne)

⁵⁷ René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, tome 2, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951 [1841], p. 936.

La très célèbre méditation du Comte de Volney sur *Les ruines* (1792), les récits d'anticipation de Mercier (*L'an 2440* [1770]) et Grainville (*Le dernier homme* [1800]), confirmeront, un peu avant, un peu après, ce statut mouvant du sujet dans le temps, mêlant aux réflexions sur les causes de la ruine des empires du passé, les visions apocalyptiques du futur. Les ruines y figurent une allégorie de l'Histoire et du devenir des nations. Si les vestiges d'un côté (et plutôt du côté de Palmyre et de la Syrie que de Rome) continuent d'alimenter la pensée sur les vicissitudes de l'histoire, le spectacle des ruines contemporaines, fruit de la Révolution, inspire des visions catastrophistes et apocalyptiques. De plus en plus, c'est en fonction de l'avenir, radieux, pour les uns (qui apprennent à lire les ruines), en ruines pour les autres (allant jusqu'à la ruine de la ruine chez Mercier) qu'il faut penser et orienter le présent : les ruines arborent un caractère plus volontiers prospectif que rétrospectif⁵⁸. Et les allégories du progrès, portées par l'idéal des Lumières et la révolution industrielle, se transformeront alors bien souvent en allégories des « ruines du progrès⁵⁹ ». Se développe alors un sentiment de perte, de nostalgie, de fuite du temps, que tentera de colmater, autant que faire se peut, le grand siècle de l'histoire, en transformant les leçons du temps passé qui n'ont plus court en un réservoir de savoir objectif.

Outre ce sentiment du temps et de l'expérience de l'histoire, les rêveries sur les ruines de Diderot, ou encore la réflexion sur le « plaisir des ruines » chez Bernardin de St-

⁵⁸ La ruine projective dépeint, en effet, autant l'avenir qu'elle présente les symptômes d'une inquiétude face à l'Histoire et aux troubles du présent. Hubert Robert, ruiniste illustre, est reconnu tant pour ses paysages de ruines Antiques (*Ruines romaines avec le Panthéon*), son Louvre en ruines (figs. 13-14), que comme chroniqueur patient et assidu des destructions provoquées par la Révolution (*La Bastille dans les premiers jours de sa démolition*, 1789, fig. 12). Pour cette raison, devant ces tableaux, chacune de ces conjugaisons de la ruine, semble conjuguer *simultanément* toutes les autres. Les ruines antiques sont inscrites dans les ruines anticipées du Louvre, de la même façon que la Bastille démolie confère une solennité quasi-antiquisante aux décombres du présent. Sur Hubert Robert, on peut lire Catherine Boulot, Jean de Cayeux, Hélène Moulin, *Hubert Robert et la révolution*, Valence, Le Musée de Valence, 1989. Quant au diptyque consacré au Louvre (figs. 13-14), on lira la brillante analyse de Johanne Lamoureux, qui montre comment la *Vue imaginaire de la Grande Galerie dans les ruines du Louvre* est à envisager comme un essai sur la « ruine de la peinture », à l'aune de la survivance de la statuaire romaine : Johanne Lamoureux, « De la peinture des ruines à la ruine de la peinture », *Protée*, « L'imaginaire de la fin », vol. 27, n° 3, hiver 1999-2000, p. 57-69.

⁵⁹ Sur ce point, on lira Jean-François Hamel, « Benjamin et l'allégorie des ruines du progrès », *Protée*, « Imaginaire des ruines », vol. 35, n° 2, automne 2007, p. 7-14.

Pierre, semblent travailler la sensibilité esthétique à venir, notamment chez les romantiques allemands, anglais ou français. Passant tour à tour du pittoresque « roviniste » aux « sublimes ruines » qui inspirent des « grandes idées », la disposition esthétique de Diderot ou de St-Pierre (qu'il ne faut pas confondre toutefois), place les ruines au centre d'une nouvelle configuration entre le sujet-spectateur, l'art et le temps : celui qui contemple les « ruines » est à l'image de ces figures, souvent solitaires, souvent isolées, se promenant, mélancoliquement, dos à nous, dans un champ de ruines sur laquelle la nature a repris ses droits. On pourrait dire que l'autonomie esthétique qu'elle acquiert chez Diderot, avec son programme « poétique », sensoriel, moral et philosophique, coïncide également avec la prolifération des « fabriques » de ruines artificielles qui fleuriront — et qui feront couler beaucoup d'encre — dans les jardins anglais et français aux XVIII^e et XIX^e siècle, faisant de l'interpénétration de la ruine et de la nature le moteur d'une nouvelle sensibilité, que reflèteront nombre de peintres et de poètes. Moins attachée à la grandeur monumentale des constructions antiques qu'à l'interaction grandiose du foisonnement végétal et de la construction humaine (comme en témoignent les pages de St-Pierre, de Chateaubriand, plus tard de Simmel sur l'esthétique de la ruine), paysagistes et peintres découvrent le « beau pittoresque » et configurent jardins et tableaux afin de susciter une gamme d'émotions chez le spectateur-promeneur invité à s'y perdre. Après s'être répandue en Angleterre, suivant les *principes* de Langlay et William Kent, la mode des jardins apparaît en France dans le dernier quart du XVIII^e siècle, jusqu'à la Révolution⁶⁰. Incidemment, Robert-des-ruines sera nommé « Dessinateur des jardins du Roi » en 1778. Loin des symétries et des géométries classiques de Le Nôtre, c'est à l'irrégularité des formes, aux contrastes entre ombres et lumières qu'aspirent les artistes-paysagistes, qui importent de leurs voyages en Italie et en Orient un goût pour l'exotisme, le mystérieux, le désordre naturel, voire le macabre. Ce goût, en retour, encourage le développement du tourisme et du *Grand Tour*,

⁶⁰ C'est le cas, parmi ceux qui existent encore, des jardins d'Ermenoville (1766-1776), de Monceau (1773), du Petit-Trianon (1744 et 1783), de Chanteloup (1775-1778), de Bagatelle (1777-1787), de Betz (1780-1789). Voir Michel Makarius, *Les ruines*, *op. cit.*, p. 126-129.

dont on verra le profit qu'en tirera la littérature de voyage mais surtout la photographie, dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Parallèlement, à la fin du XVIII^e siècle et tout au long du XIX^e siècle, en peinture et en littérature, la ruine gothique envahit l'imaginaire romantique, allemand d'abord, français et anglais ensuite. Cathédrales, chapelles, châteaux forts médiévaux, en plus d'affirmer la dimension nationale et de porter l'empreinte du paysage local, se prêtent plus volontiers aux épanchements du moi que la ruine romaine (encore que ces dernières, tant chez Mme. De Staël que chez Goethe et Stendhal, continue encore d'exercer une puissante influence). Les tableaux de Caspar Friedrich (fig. 15) ou Karl Friedrich Schinkel, les méditations de Goethe ou Coleridge, les pages de St-Pierre, Chateaubriand, Vigny, Gautier et Hugo, célèbrent tous à leur manière l'énigmatique géologie architecturale, ou l'architecture naturalisée, et font de la ruine le symbole même de l'âme humaine, l'image extériorisée d'un moi tourmenté, saisi par le spectacle des révolutions et des guerres qui entraîneront avec elles nombre de saccages et jetteront à terre de nombreux monuments. La ruine s'inscrit graduellement dans la « réalité » du présent, cependant que les ruines du passé continuent d'exercer leur fascination sur les voyageurs et que les visions eschatologiques de la ruine à venir parsèment les discours et les représentations⁶¹. C'est sans compter la place que viendra jouer les fragments de l'Antiquité dans la « poétique du fragment » du romantisme allemand, qui fera de l'inachèvement, du fragmentaire, le signe même de l'œuvre moderne, comme en témoigne ce fragment de l'*Athenaeum* : « Nombre d'œuvre des Anciens sont devenues des fragments. Nombre d'œuvres des Modernes le sont dès leur naissance⁶² ».

⁶¹ Ces trois figures du temps de la ruine sont représentées, notamment, dans les œuvres d'Hubert Robert, « roviniste » antique, ruiniste prospectif, et « documentariste » des ruines de la Révolution.

⁶² Cité dans Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 101. Il y aurait eu lieu de présenter un développement beaucoup plus exhaustif du statut singulier du « fragment » dans le romantisme allemand, et le rôle essentiel qu'y occupent les ruines dans leur esthétique. Le caractère volontairement expéditif de ce parcours historique dans le cadre de cette thèse, nous a contraint toutefois à la brièveté. Nous renvoyons toutefois les lecteurs au chapitre de *L'absolu littéraire* consacré au fragment, accompagné d'extraits : *L'absolu littéraire*, p. 57-178.

L'exemple de Chateaubriand est également significatif de cette sensibilité ruiniste, qui fera la part belle au fragment et à l'inachèvement, au tournant du XVIII^e siècle et dans le premier quart du XIX^e siècle, lui qui décrivait ses *Mémoires* comme un « édifice que je bâtis avec des ossements et des ruines. » À la suite de Bernardin de St-Pierre, il tente de s'expliquer le « plaisir des ruines », et ses diverses conditions de manifestations, en fondant une véritable esthétique des ruines, qu'il rapporte à une « conformité secrète » avec l'âme humaine.

Tous les hommes ont un secret attrait pour les ruines. Ce sentiment tient à la fragilité de notre nature, à une conformité secrète entre ces monuments détruits et la rapidité de notre existence. Il s'y joint, en outre, une idée qui console notre petitesse, en voyant que les peuples entiers, des hommes quelquefois si fameux, n'ont pu vivre cependant au-delà du peu de jours assignés à notre obscurité. Ainsi, les ruines jettent une grande moralité au milieu des scènes de la nature; quand elles sont placées dans un tableau, c'est en vain qu'on cherche à porter les yeux autre part, ils reviennent bientôt s'attacher sur elles. [...] L'homme n'est lui-même qu'un édifice tombé, qu'un débris du péché et de la mort : son amour tiède, sa foi chancelante, sa charité bornée, ses sentiments incomplets, ses pensées insuffisantes, son cœur brisé, tout chez lui n'est que ruine⁶³.

La ruine apparaît, à la suite de Diderot, comme un paysage affectif, prolongement métaphorique du sujet, qui lui associe souvent son œuvre (dont il parle comme de « monceaux de ruines »), la fragilité humaine soumise aux aléas du temps. Aussi, les variations sur la ruine traversent l'ensemble de l'œuvre de Chateaubriand, du *Génie du Christianisme*, au *Voyage en Italie* et à l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Au fil de ses voyages, à Rome, à Athènes, en Égypte, à Palmyre, tantôt païennes tantôt chrétiennes, tantôt abstraites, tantôt décrites avec minutie, les ruines inspirent à l'auteur des méditations esthétiques, morales, philosophiques ou politiques aux contours variés et qui se moduleront tout au long de sa longue vie, qu'il comparera plus d'une fois à un débris (« mon débris n'est pas assez grand pour se consoler avec celui de Rome », peut-on lire dans les *Mémoires d'outre-tombe*). C'est dans le *Génie du christianisme*, œuvre de jeunesse, que

l'on retrouve l'exposé le plus ouvertement esthétique concernant la ruine. En plus de confirmer ce que nous savions depuis Diderot, à savoir que la ruine dans un tableau est plus « pittoresque » que le monument « frais et entier », Chateaubriand se prête à distinguer deux « types » de ruines. Développant une idée énoncée par Bernardin de St-Pierre⁶⁴, il écrit :

Il y a deux sortes de ruines très distinctes : l'une, ouvrage du temps, l'autre, ouvrage des hommes. Les premières n'ont rien de désagréable, parce que la nature travaille auprès des ans. Font-ils des décombres, elle y sème des fleurs. Entr'ouvrent-elles un tombeau ? elle y place un nid d'une colombe ; sans cesse occupée à reproduire, elle environne la mort des plus douces illusions de la vie.

Les secondes ruines sont plutôt des dévastations que des ruines ; elles n'offrent que l'image du néant, sans une puissance réparatrice. Ouvrage du malheur, et non des années, elles ressemblent aux cheveux blancs sur la tête de la jeunesse⁶⁵.

Pour que le côté « pittoresque » des ruines survienne, il faut que se loge au cœur des ruines le passage du temps, c'est-à-dire qu'en elles participe la nature, « qui travaille auprès des ans ». Cette dynamique œuvre de la nature / œuvre de la culture est centrale, on le verra, pour comprendre l'esthétique de la ruine, qui s'impose à cette époque, et dont témoignera, un siècle plus tard, Georg Simmel.

Dans son essai *Les ruines*, Simmel a bien analysé en 1907 (avant que le texte soit repris et augmenté en 1911, puis en 1919) la façon par laquelle un ensemble architectural, en tombant en ruines, désœuvre l'œuvre humaine et entre en rapport dialectique avec l'œuvre de la nature : « c'est tout l'attrait des ruines de permettre qu'une œuvre humaine

⁶³ René de Chateaubriand, *Génie du christianisme, troisième partie, livre cinquième*, Paris, Garnier/Flammarion, tome 2, 1966 [1802], p. 40-41.

⁶⁴ Au sujet de la ville de Dresde, quelques années après son bombardement, qu'il visite en 1765, Bernardin de St-Pierre écrit : « Le cœur humain est si naturellement porté à la bienveillance, que le spectacle d'une ruine qui ne nous rappelle que le malheur des hommes nous inspire l'horreur, quelque effet pittoresque qu'elle nous présente. [...] Il n'en est pas ainsi des ruines occasionnées par le temps. Celles-là nous plaisent en nous jetant dans l'infini ; elles nous portent à plusieurs siècles en arrière, et nous intéressent à proportion de leur antiquité. » (Bernardin de St-Pierre, *Études sur la nature*, cité dans Roland Mortier, *La poétique des ruines en France, op. cit.*, p. 129-130). Le lecteur contemporain ne peut s'empêcher de noter que Dresde, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, près de deux siècles plus tard, offrira un même « spectacle ».

⁶⁵ René de Chateaubriand, *Génie du christianisme, op. cit.*, p. 40.

soit presque perçue comme un produit de la nature⁶⁶ ». Les ruines produisent une nouvelle unité, en rompant l'unité d'un bâtiment conçu par l'intention humaine sous la pression du hasard et en l'homogénéisant avec son décor naturel. Pour Simmel, la valeur esthétique des ruines repose sur le fait que cette tension dialectique entre les puissances brutes de la nature et celles de l'esprit que présentent les ruines, se trouve au cœur de l'unité dynamique de l'âme humaine⁶⁷ : « C'est la proportion selon laquelle ces deux séries de forces se mêlent alternativement et la manière dont elles le font qui, à chaque instant, donnent à notre âme sa configuration⁶⁸ ». Enfin, c'est, la présence actuelle du passé dans le présent et leur fusion, qui fondent, pour Simmel, la troisième cause de la sensation de paix que nous procurent les ruines. Pour ces raisons, les œuvres picturales, les sculptures, les manuscrits qui-ont perdu avec le temps leur intégrité physique ne seront perçus *que* comme des objets lacunaires, dont la valeur ne résidera que sur ce qui reste et qui, à l'aide de l'imagination, peut recouvrir sa forme originale, son « unité artistique ». À la différence, un palais ruiné par les ans, ajoute un surplus de sens, en inscrivant au cœur de la structure première un libre jeu entre des forces vitales antagonistes, entre le passé et le présent, entre l'intention et le hasard, et dont les énergies opposées produisent *d'emblée* une unité esthétique. Cette dialectique serait d'office annulée devant les ruines d'un édifice ayant été secoué par un bombardement, ou devant des monuments où la marque de l'homme s'est substituée au travail de l'érosion naturelle. Ces décombres n'offrent pas, à première vue, de tels échanges de forces antagonistes, à moins que les années s'y glissent et que la nature s'y moule.

C'est pourquoi il manque à certaines ruines romaines, quel que soit au demeurant l'intérêt qu'elle représentent, l'attrait spécifique de la ruine : soit dans la mesure où l'on perçoit en elles la destruction par l'homme ; car se trouve contredite

⁶⁶ Georg Simmel, « Les ruines. Un essai d'esthétique » [1907], dans *La parure et autres essais*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, coll. « Philia », p. 113.

⁶⁷ Les termes dans lesquels s'exprime l'esthétique des ruines de Simmel, recourent de façon décisive un concept clé de la réflexion allemande, du romantisme jusqu'au tour des années 1920 où il sera repris et thématiqué à la fois par Benjamin et Adorno : celui de la *naturgeschichte* : Voir Theodor Adorno, « The idea of Natural History », *op. cit.*, ainsi que Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*

⁶⁸ Georg Simmel, « Les ruines », *op. cit.*, p. 115.

l'opposition entre oeuvre humaine et action de la nature sur laquelle repose la signification de la ruine en tant que telle⁶⁹.

Il en va de même lorsque les ruines, au lieu d'être abandonnées, sont habitées. Elles se doteraient alors d'un « caractère problématique, irritant, souvent intolérable [*Unerträglich*]⁷⁰ ». La mélancolie est alors remplacée par le deuil et la douleur.

La mise en tension, à un siècle d'intervalle, des réflexions de Chateaubriand et de Simmel, montre assez bien un fond commun et reconnu sur lequel repose l'esthétique de la ruine, et ce contre quoi cette dernière s'institue et résiste : la ruine moderne, fruit de la guerre, des catastrophes naturelles, plus tard de la modernité, qui, graduellement, imposera son propre imaginaire, tour à tour antinomique ou incorporé avec des variations à la thématique ruiniste. Des ruines de Lisbonne, jusqu'aux saccages de la Révolution française, des conquêtes napoléoniennes jusqu'à la Commune, des restaurations hâtives jusqu'aux démolitions haussmanniennes, les ruines du « présent » rivaliseront en effet avec les traces et l'imaginaire des vestiges anciens... au point parfois de s'y retrouver confondues, comme dans les « allégories » de la modernité de Baudelaire, notamment dans *Le Cygne*⁷¹.

Le poète y invente une véritable « modernité » de l'allégorie, une allégorie forcément « désynchronisée », à contre-courant, comme l'est précisément le sujet mélancolique de la Modernité (« Paris change ! Mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! Palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs⁷² »). L'impermanence de la ville

⁶⁹ Il existe plusieurs versions de ce texte de Simmel. Cette citation a été traduite à partir de la version allemande de 1919, parue dans *Philosophische Kultur* : Georg Simmel, « Die Ruine » [1919], dans *Philosophische Kultur*, vol. 14, *Gesamtausgabe*, Francfort, Suhrkam, 1996, p. 288 (je remercie Philippe Despoix pour la traduction).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 289.

⁷¹ « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) / Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques, / Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts, / Les herbes, les gros blocs verdés par l'eau des flaques, / Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus. » (Charles Baudelaire, « Le Cygne », dans *Les fleurs du mal*, Paris, France Loisirs, 1983 [1857], p. 122)

⁷² Nous renvoyons bien entendu le lecteur à la lecture de Baudelaire que propose Walter Benjamin, *Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Petite bibliothèque Payot, 1982,

moderne s'allie avec les réminiscences des cités antiques (qui proviendraient, selon Benjamin, des *vedute* de Piranesi qu'affectionnait le poète, et où « les ruines non restaurées apparaissent confondues, dans une même unité, avec la ville moderne⁷³. »), tout comme le prosaïsme de ses thèmes et l'inscription dans un présent fugace s'accouple à la forme de l'allégorie. Si l'expérience de la modernité est vécue comme un choc, un séisme temporel, le temps, en se désolidarisant du sujet, se trouve investi dans les choses, les quartiers, les monuments : frappés d'accélération, soumis aux aléas du temps, ils revêtent un caractère antique, ils acquièrent une singulière « valeur d'ancienneté », par anticipation (Paris, *Nouvelle Babylone*, pour reprendre le titre du film, réalisé par Traueberg et Kozinstev, en 1929, sur la Commune de Paris) ou par simple « correspondance » poétique.

Mais la ruine, au XIX^e siècle, aura emprunté au préalable plusieurs autres voies, fort distinctes de la « modernité » baudelairienne. L'esthétique romantique (française et anglaise), qui thématise « le frisson de la ruine » et qui y investira son penchant onirique et sa fascination pour les spectres, se développe au fil d'un siècle qui verra surgir la passion historique et l'historiographie, donnant notamment aux fouilles archéologiques de Pompéi et d'Herculanum un prolongement esthétique saisissant, où se rejoindront deux des tendances du siècle : une pulsion historique et une fantasmagorie onirique, comme en témoigne la bien nommée *Fantaisie archéologique* de Théophile Gautier, *Arria Marcella*, le célèbre ouvrage de Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, la nouvelle de Jensen, *Gradiva*⁷⁴, ou encore le développement de la photographie, qui apparaîtra au milieu du siècle.

tout particulièrement le chapitre « La Modernité », p. 99-146, ainsi qu'à la lecture que propose de ce poème Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 47-78.

⁷³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 129. Comme nous aurons l'occasion de le dire, nombreux seront les exemples, au XX^e siècle, d'une telle vision hybride (dans le surréalisme notamment ou l'expressionnisme allemand), intégrant la « conflagration » de la modernité avec l'iconographie « roviniste », même si, plus souvent qu'autrement, ils portent, avec une prescience redoutable, la marque de catastrophes qui restent encore à venir.

⁷⁴ Théophile Gautier, *Arria Marcella, Souvenir de Pompéi*, Paris, Le livre de Poche, 1994 [1852] ; Edward G. D. Bulwer-Lytton, *The last Days of Pompeii*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1891 [1834] ; Sigmund Freud, *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen* [1907], suivi de Wilhelm Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne* [1903], trad. Marie Bonaparte, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1971.

Mais à mesure que le thème de la ruine s'impose, avec sa batterie de figures rhétoriques, ses tropes deviennent rapidement des poncifs, se propageant dans toute la littérature de voyage vers le milieu du XIX^e siècle, et finirent par épuiser le motif. D'itinéraire spirituel qu'il était, le « parcours des ruines » devient, selon le mot de Flaubert, un « parcours obligé », dicté par le bon goût de la culture bourgeoise, l'« égyptomanie » naissante, le consumérisme touristique et la vogue archéologique, parodiquement rendu dans ce passage de « Aventures du Grand Sidoine et du petit Médéric » de Zola :

Tâche de prendre, s'il t'est possible, un air d'admiration et de respectueux étonnement. Il est du dernier mauvais goût de rester calme en face d'un tel spectacle. Je tremble que quelqu'un ne t'aperçoive, dodelinant ainsi de la tête devant les ruines de la vieille Égypte. Nous serions perdus dans l'estime des gens de bien. Remarque qu'il ne s'agit pas ici de comprendre, ce que personne n'a envie de faire, mais paraître profondément pénétré du haut intérêt que représentent ces cailloux⁷⁵.

Le voyage dans les ruines est devenu affaire d'apparence, de « devoir-faire », de pose obligée, dont les guides de voyage (le guide Joanne de l'Orient paraît en 1860) sont là pour rassurer le touriste las et désespéré. D'un point de vue littéraire, les ruines relèvent du coup d'un intertexte dense, porté par un inventaire rhétorique solidement établi, forçant à la redite : « De la ruine en somme, il n'y a rien à dire qui ne relève du déjà-vu et du déjà-écrit et, ce qui est pire, un déjà-vu défiguré par l'usage "bourgeois" qu'en a fait la modernité⁷⁶. » Il n'est donc pas surprenant que les « ruines » figurent désormais dans le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, « Font rêver et donnent de la poésie à un paysage », et que Bouvard et Pécuchet soit frappés d'archéomanie. Si, chez Diderot, on parcourait le musée en voyageant, par l'imagination, d'un pays à l'autre, désormais on parcourt les monuments comme s'il s'agissait d'une galerie de tableaux devant lesquels il est nécessaire de s'arrêter. Mais bientôt il ne sera plus nécessaire de se déplacer : si les recueils de gravure circulaient

⁷⁵ Emile Zola, *Contes à Ninon*, « Aventures du grand Sidoine et du petit Médéric », cité dans Corinne Saminadayar-Perrin, « Paysages avec ruines : le kitsch et le miroir », dans Valérie-Angélique Deshoulières, Pascal Vacher (dirs.), *La mémoire en ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 66.

déjà abondamment depuis le XVIII^e siècle, l'album photographique produira le même type d'engouement, de même que les expositions universelles, comme celle de 1867, où se trouveront, en format réduit, les monuments de l'Égypte, jouxtant le pavillon de la Turquie, de la Grèce et de l'Italie, confondant l'authentique et le kitsch, l'exotisme et la spoliation coloniale⁷⁷.

Starobinski considère que c'est l'éveil de la conscience historique moderne, au XIX^e siècle qui émoussera la mélancolie des ruines. À force de vouloir inventorier, classer, « dater ce qui doit être ressenti comme immémorial, » le siècle a fini par « dépoétis[er] les documents du passé, à mesure que son enquête devenait plus méthodique⁷⁸. » Si, comme le note Mortier en réfutant la thèse de Starobinski, la poétique des ruines n'a jamais été tout à fait exempte d'une pulsion historique (chez Diderot, les romantiques), nous pourrions attribuer à ce déclin, à l'épuisement du thème, un plus vaste ensemble de raisons que le seul développement de l'historiographie. D'un point de vue général, nous pourrions dire que la ruine, dans son versant « canonique », en tant que motif littéraire ou pictural, s'épuise à force d'avoir été exploitée. Elle a sombré dans le « déjà-écrit », le « déjà-peint ». La ruine, en devenant une « machine à produire du texte », finit par subir une « exténuation référentielle doublée d'un désinvestissement symbolique⁷⁹ ». Le tourisme, comme nous venons de le noter, en répandant le « goût des ruines » et en en faisant l'apanage du goût bourgeois, substitue à la « mémoire des lieux » une marchandisation de cette mémoire qui la vide pour le coup de sa puissance d'évocation. En se commodifiant, la figure se réifie, à tout le moins, dans sa version « classique ». Car nous pourrions dire qu'elle possède, d'un point de vue littéraire, son pendant « moderne ». À force de penser le « champ de ruines » comme un texte, c'est le texte qui, vers la fin du XIX^e siècle, apparaît comme un champ de

⁷⁶ Corinne Saminadayar-Perrin, « Paysages avec ruines : le kitsch et le miroir », *op. cit.*, p. 70.

⁷⁷ Le compte rendu de Théophile Gautier est des plus éloquent : « Nous avons vagué autour de ce grand monstre de choses, qu'on appelle l'Exposition. Et l'idée nous venait de voir comme un songe de phalanstère, un Panthéon fantastique, une Babel d'industrie, un Colisée de Prudhomme, la villa d'Adrien, où le tenait le raccourci des monuments du monde, refaite par un élève de l'École polytechnique. » (Cité dans Corinne Saminadayar-Perrin, « Paysages avec ruines : le kitsch et le miroir », *op. cit.*, p. 74)

⁷⁸ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789*, *op. cit.*, p. 181.

ruines, un édifice écroulé, frappé par l'éclatement qu'exerce sur elle la modernité, entre vestige et ébauche. Les écritures fragmentaires, les esthétiques de l'inachèvement, l'image du texte comme débris, comme forme lacunaire (chez Mallarmé, notamment), correspondent à un monde dont l'expérience est de plus en plus vécue, à l'image du moi et de sa mémoire, comme morcelée, parcellaire. Ce n'est pas un hasard que la conquête du continent de l'inconscient ou encore *La recherche du temps perdu* de Proust, aient importé dans leur giron un puissant imaginaire de la ruine, coupé pour l'essentiel de son référent géographique, et fonctionnant plutôt comme un modèle, littéraire ou clinique, de la conservation fragmentée du temps.

Si donc le motif de la ruine s'étend avec le siècle, il faut bien voir que les transformations qu'exerce la modernité sur l'urbanisme (les projets haussmanniens, les restaurations de Viollet-le-Duc) et plus généralement sur l'expérience du temps, donneront lieu — nous l'avons vu brièvement avec Baudelaire —, à des résurgences singulières et étonnantes de la ruine, qui se mouleront très souvent au mouvement du siècle, au chapelet de son histoire (de la Commune de 1870 jusqu'à la première guerre mondiale) et à la scansion de ses inventions techniques. Car Le XIX^e siècle est aussi le siècle des techniques, et ce n'est pas un hasard que la photographie, au premier chef, incorporera rapidement le « goût des ruines », tout en le transformant à plus d'un chapitre. Elle contribua très certainement à sa « kitschification », tout en lui donnant une consistance « médiatique », une relève ontologique, de première importance.

La photographie, sur laquelle nous nous attarderons dans la prochaine section, nous offre l'occasion de passer à un autre plateau, sans quitter pour autant le XIX^e siècle, mais à partir duquel nous parviendrons plus aisément à nous propulser, ne fut-ce que parce qu'il s'en distancie quelque peu radicalement, vers le territoire cinématographique (et qui nous permettra d'entamer des voies nettement moins défrichées).

⁷⁹ Corinne Saminadayar-Perrin, « Paysages avec ruines : le kitsch et le miroir », *op. cit.*, p. 75.

3. Ruines et photographie

Dans son *Rapport fait à l'Académie des Sciences de Paris*, le 19 août 1839, et qui marque l'acte de naissance public de la photographie, le tout premier exemple que donne François Arago de l'avantage de la photographie est celui-ci :

Pour copier les milliers d'hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc. il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs. Avec le Daguerrotypage, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail⁸⁰.

Cette mention, à première vue anodine, montre bien l'horizon culturel et programmatique dans lequel prend place, dès son « origine », la photographie : elle vient prendre le relais de l'archéologue ou du dessinateur, elle permet une documentation plus objective et plus expéditive que le dessin ou la gravure, elle fait, enfin, se rencontrer le caractère énigmatique de l'Orient (ces étranges hiéroglyphes, que la mission de Champollion, en 1822, inscrivit dans l'imaginaire) et la rapidité d'exécution de la technique moderne (comme s'il s'agissait de les photographier pour les déchiffrer), accessible à l'amateur, tout en offrant la plus parfaite « peinture » de la nature (l'artiste-peintre, appelé par Arago à la barre des témoins, le confirme). Or, si la ruine est, depuis la Renaissance au moins, un document, une trace du passé (appelée à être déchiffrée), la photographie serait un document de document, une trace de trace, redoublant ainsi en quelque sorte son référent : la photographie s'instituera ainsi très tôt dans une relation complexe de mise en abyme avec la ruine qu'elle conserve, « intacte », et qu'elle *re-produit* (au sens fort), en se présentant elle-même, comme le note Dubois, comme « trace et vestige du monde ». Il ajoute :

On sait que dans les cinquante premières années de son existence en particulier, la « photographie de ruines » — le plus souvent lointaines, étrangères, liées à la mémoire du voyage — a constitué un des grands genres du nouveau moyen d'expression [...]. Il y a au moins dans cette insistance quelque chose qui travaille

⁸⁰ François Arago, *Le daguerrotypage*, Charente, L'échoppe, 1987 [1839], p. 15.

du côté de la pétrification, de la conservation paradoxale de la pierre dans le papier⁸¹.

Prélevant du réel sa part vouée au changement et à l'oubli, l'arrachant au temps pour mieux signaler l'emprise de ce dernier sur les choses, la photographie fut appelée à jouer un rôle décisif dans la modernité, à mi-chemin entre le romantisme, qui cultive déjà le goût des ruines et trouve dans la photographie un prolongement artistique, et le naturalisme, qui nourrit l'obsession de la précision scientifique et qui découvre dans la photographie son corrélat technique. Et il est frappant de constater à quel point la théorie et la pratique photographique de l'époque ait considéré comme proprement « photogénique » des « sujets » qui redoublent performativement son ontologie : momie, fossiles, et, bien entendu, les ruines, dans ses versants scientifique et artistique⁸².

Baudelaire rendra compte en 1859 de la double vocation de la photographie, en lui assignant toutefois une mission plus circonscrite. Le passage est connu mais mérite d'être redonné au long :

Il faut donc [que la photographie] rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. *Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire*, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin la secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là, rien de mieux. *Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire*, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous⁸³ !

⁸¹ Philippe Dubois, *L'acte photographique*. Bruxelles, Labor, 1983, p. 13.

⁸² C'est ce que note Marta Caraion : « On aime au XIX^e siècle photographier des objets qui, plus que d'autres, permettent d'interroger la pratique photographique et en quelque sorte la définir par l'acte. » (Marta Caraion, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2003)

⁸³ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » [1859], *Salon de 1859*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 396.

Baudelaire sépare nettement le territoire de l'imaginaire et de la création artistique du champ scientifique et technique où, selon lui, la photographie doit se cantonner, afin que le champ de la création ne soit pas entamé. « Servante des arts et des techniques », la photographie doit se limiter à conserver ce que la mémoire défaillante ne peut retenir et que le temps emporte. Comme pour nombre de ses contemporains, la photographie appelle des comparaisons avec l'imprimerie et la sténographie, des dispositifs purement techniques qui, pour Baudelaire, n'ont pas remplacé ni produit de la littérature⁸⁴. Les « ruines » sont, au premier chef, à côté des « livres », des « estampes », des « manuscrits », des « choses précieuses » que « le temps dévore », des documents-monuments que la photographie permet de consigner dans les « archives de notre mémoire ». Elle est un outil technique qui permet de préserver ce qui fuit, tout en réservant à la littérature le rôle d'en tirer une expression artistique (le poète serait seul capable de témoigner poétiquement du « temps qui dévore »). Déjà, en 1859, « l'album du voyageur » et les « ruines pendantes » font partie du vocabulaire usuel de la photographie. « Momie du changement » avant la lettre, la photographie est une prothèse mnémotecnique nécessaire dans un monde de l'impermanence et de la mobilité géographique. Mais il revient à l'artiste — ce sera le cas pour Flaubert, qui ne partage pas l'enthousiasme de son ami-voyageur Maxime Du Camp avec lequel il se brouillera, à peu près à la même époque — de se faire *à la fois* une surface d'inscription *et* de donner une expansion littéraire en bonne et due forme à ce que l'œil enregistre passivement (« le regard idiot » dont parle Flaubert).

Maxime Du Camp, auquel Baudelaire dédie, non sans une certaine ironie, *Le voyage* (« O le pauvre amoureux des pays chimériques ! »), serait une des incarnations les plus probantes et pénétrantes de cette scission entre l'art et la science, qui prendra, très concrètement, la forme d'une double publication. Suite à son périple de 1849 à 1851, qui le mènera sur la route, jadis tracée par Chateaubriand, accompagné par Flaubert, de l'Égypte à

la Palestine, et de la Syrie à la Grèce, envoyé par l'Académie des inscriptions en mission « héliographique », il publiera deux ouvrages, singuliers et inédits pour la division qu'ils opèrent entre deux champs distincts : entre l'épanchement romantique et le positivisme naturaliste, qui fait de cet auteur une « figure médiane » privilégiée de cet entre-deux épochal dans laquelle la photographie s'inscrit. D'une part, celui qui se considère comme un héritier d'un certain romantisme jusqu'au tournant des années 1850 (avant de lui faire ses adieux avec son *Livre posthume. Mémoires d'un suicidé*, paru en 1853), publie un récit, dans la plus pure tradition du récit de voyage romantique, conçu comme une longue lettre à Théophile Gautier, *Le Nil*⁸⁵ ; d'autre part, il publie entre 1852 et 1853 un album de voyage illustré de 125 « photographies collées », *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*⁸⁶, « sorte d'incunable où la photographie et la typographie se sont côtoyées pour la première fois⁸⁷ », comme l'écrit son auteur (il s'agit en effet du premier ouvrage publié illustré de photographies). Dans *Le Nil*, Du Camp cherchera à adopter la posture du voyageur romantique, se réclamant d'une tradition qui va de Byron à Hugo en passant par Gautier, à qui l'ouvrage est adressé, mais sans renoncer, ici et là, à une taxinomie encyclopédique et à des descriptions érudites qui l'en distinguent⁸⁸. Dans *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, l'écriture devient, au contraire, farouchement objective, la scansion temporelle du voyage est gommée au profit d'une juxtaposition d'énumérations, sans transition, qui redouble en quelque sorte le défilement des images photographiques, de nature purement documentaire : frontales, symétriques, sans « effet », et dont les rares présences humaines, de face, souvent flanquées dans le cadre d'une porte ou d'une fenêtre, ne sont là que pour

⁸⁴ Certes, mais ne l'ont-elles pas modifié en profondeur ? Baudelaire, peu médiologue de ce point de vue, n'en parle pas, et la même chose pourrait être dite de la littérature et de la peinture qui, sans être remplacées par la photographie, en porteront la marque.

⁸⁵ Maxime Du Camp, *Le Nil*, Paris, Impr. De Pillet fils aîné, 1854.

⁸⁶ Maxime Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction*, Paris, Gide et Baudry, 1852, 2 vol.

⁸⁷ Maxime Du Camp, *Histoire et critique*, Paris, Librairie Hachette, 1877, cité dans Marta Caraion, *Pour fixer la trace*, op. cit., p. 181-182.

⁸⁸ Sur le mixte générique du *Nil* on lira les pages pénétrantes que lui consacre Marta Caraion, *Ibid.*, p. 210-226.

marquer l'échelle des constructions, et non, comme dans le romantisme, pour figurer la solitude du promeneur (fig. 16). Cette expédition photographique, ou, plutôt, cette expédition sur le terrain de la photographie sera la seule de Du Camp, qui, entre son recueil de poème *Chants modernes* (1853), et sa vaste enquête naturaliste en six volumes sur Paris⁸⁹, qui l'occupera jusqu'à la fin de sa vie et dont parle Benjamin dans les *Passagen-Werke*, mettra la littérature toute entière au service de la science, s'attirant le persiflage de Flaubert, qui qualifiera son ancien ami « d'égoutier », d'auteur de « littérature administrative ». Dans l'un comme dans l'autre, la photographie est singulièrement absente. Se voulant une sorte de sténographe de la modernité dont il célèbre sans ambages le progrès technique (les poèmes des *Chants modernes* comportent des titres comme « La vapeur », « La bobine », « La locomotive »), il est en même temps son archéologue, un archéologue du présent, préservant pour la postérité un document précieux, dressant un parallèle (très « classique ») entre Paris et les capitales antiques :

Quel que soit le sort qui attend Paris lorsque les âges lointains et mystérieux auront clos ses destinées, qu'il soit, comme Thèbes aux cent portes, couché le long de son fleuve, jonchant la terre de ses immenses ossements, qu'il soit comme Ninive, comme Babylone, une énigme archéologique proposée à la sagacité des savants futurs [...] Le nombre d'idées qu'il a jetées dans le monde fait son âme immortelle⁹⁰.

Le travail de « sauvegarde » documentaire que Du Camp effectue dans son livre, au moment où la Commune, tout comme les travaux de Haussmann et les restaurations de Viollet-le-Duc, ravagent ou transforment des sections entières de la ville, consiste à conserver une mémoire future, dans un présent incertain. Même si son relevé ne contient aucune photographie, sa visée, d'un point de vue théorique, n'en est pas éloignée, et trouve un prolongement dans nombre de manifestations du siècle, un siècle obsédé pour la conservation du temps (comme nous le verrons dans le prochain chapitre).

⁸⁹ Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle (1869-1875)*, Paris, Hachette, 1875.

⁹⁰ Maxime Du Camp, *Paris*, t. VI, cité dans Marta Caraion, *Pour fixer la trace*, op. cit., p. 203.

La photographie est donc perçue dans les années suivant son invention avant toute chose comme un moyen de connaissance objective, de conservation temporelle. Il n'est donc pas étonnant qu'un des objets de prédilection de cette « connaissance », qui fructifiera rapidement en succès commercial et qui se doublera rapidement de velléités artistiques (Frith, Salzmann), sera la ruine, bien intégrée à la sensibilité du siècle. Les photographies de ruines se ménagent une place, nous venons de le dire, entre le pittoresque en peinture, un goût prononcé pour l'exotique et l'énigmatique, et l'exactitude scientifique, la vérité archéologique, la pure empreinte, soustraite à toute intervention humaine. Plus essentiellement encore, elles sont symptomatiques d'un sentiment du temps, un temps sur lequel on n'a plus prise, un temps fait de bouleversement et de rapides transformations, dont la photographie retient fantasmatiquement le flux afin que soit conservé pour les générations futures ce qui fatalement disparaîtra⁹¹. La photographie « fait ce qu'elle dit », ou, mieux, « photographie ce qu'elle est ». Il n'est peut-être pas alors surprenant que ce soit vers les ruines de l'Orient, modèles de permanence, de temps arrêté, que se sont tournés les premiers objectifs⁹². En raison des longues expositions nécessaires pour capter l'empreinte de la lumière (du moins durant les 30 ou 40 premières années qui auront suivi son invention), les ruines monumentales, tout à la fois « indice » de l'impermanence et « icône » de l'éternité (pour reprendre les catégories peirciennes), sont naturellement plus « photogéniques » que les scènes de rues et de marchés. La vie moderne, fugace et

⁹¹ On retiendra, parmi la très abondante production de discours sur ce thème à l'époque, cette idée, tirée d'un procès verbal d'une séance de la Société française de photographie : « Une des applications les plus intéressantes de la photographie est la reproduction fidèle et incontestable des monuments et des documents historiques ou artistiques *que le temps et les révolutions finissent toujours par détruire*. Depuis les *immortelles découvertes* de Niepce, Daguerre et Talbot, les archéologues se sont vivement préoccupés de cette importante application, qui doit fournir des éléments si précieux aux siècles futurs. » (« Procès-verbal de la séance du 18 juillet 1856 », *Bulletin de la Société française de photographie*, août 1856, cité par André Rouillé, *La photographie en France. Textes et controverses*, Éditions Macula, Paris, 1989, p. 202. Nous soulignons). Il est intéressant de noter de quelle façon, en parlant d'« immortelles découvertes », le fantasme de l'immortalité photographique est rapporté à sa « découverte » technique).

⁹² Voir Claire Bustarret, « Le voyage d'Égypte », dans Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 76 et Michel Frizot, « Un dessin automatique. La vérité du calotype », *Nouvelle histoire de la photographie*, p. 77-81, ainsi que Claire Lyons (dir.), *Antiquity & Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2005.

mouvementée, n'a pas le temps de s'inscrire, dans un premier temps du moins, sur la pellicule photographique (et ce sera au cinématographe d'en recueillir, plus tard, le tracé en images-mouvements).

Dès 1839 (à peine quelques mois après la déclaration d'Arago), Frédéric Goupil-Fesqué et Horace Vernet ramènent des daguerréotypes d'Égypte, avant que la technique plus souple du calotype (introduite vers 1840 par Henry Fox Talbot) facilite le travail des voyageurs-photographes, la circulation des planches et la confection des albums. Le parallèle entre l'engouement (scientifique et particulièrement commercial) pour la photographie de ruines et la gravure, telle qu'elle s'est développée au XVIII^e siècle — même si d'un point de vue formel elle en diffère considérablement —, est presque devenu un lieu commun. On sait que les eaux-fortes de Piranesi, à partir de 1740, qui reproduisaient des vues des Antiquités et des architectures modernes de Rome et vers la fin de sa vie, de Pompéi, obtinrent auprès du public italien et étranger un succès retentissant. En mettant à profit des nouvelles techniques de gravure et de stratégies d'édition, il captive l'intérêt des voyageurs et des collectionneurs avec ses *vedute* des vestiges de Rome et de l'Italie en général, qu'il destinait autant au public qu'à la « mémoire collective », à l'heure où bon nombre de ces monuments disparaissaient au profit de nouvelles constructions.

Moins d'un siècle plus tard, en 1840, William Henry Fox Talbot se fait photographe, adossé à une colonne, de profil et jambes croisées, dans les ruines de Pompéi, révélant au loin le Vésuve (fig. 17). Bien que le dépouillement du lieu, et le velours particulier du calotype contrastent radicalement avec l'exubérance végétale, l'abondance maniaque de détails et d'inscriptions des *vedute* de Piranesi, cette image du « dandy solitaire », adoptant la pose du mélancolique romantique dans les ruines semble vouloir récupérer une part de cette tradition et de son prestige, iconographique et social, alliant le « ça a été » de la photographie et du lieu, à un « il y était » (comme d'autres avant lui). Au temps passé de la ruine dont la photographie s'empreint, s'incorpore le temps de l'exposition, qui confère au sujet longuement immobilisé une pose quelque peu pétrifiée, faisant corps avec la grisaille des colonnes. Et le siècle et demi qui nous sépare de cette

photographie « l'antiquise » d'autant plus, comme dirait Sontag, la bonifie en faisant bruisser un autre temps, de la technique et de l'histoire, dont elle porte la signature.

Emboîtant le pas — et en récupérant une part de sa rhétorique — aux récits de voyage dont l'engouement se développe au XVIII^e et se poursuit tout au long du XIX^e siècle (on pense notamment aux *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, édités par le baron Taylor, Charles Nodier et Alphonse de Cailleux⁹³, ou *Le tour de la France par deux enfants* (1877), repris au cinéma, en 1923, dans une production Pathé de Carbonnet), le « voyage photographique », sous forme de vues stéréoscopiques ou d'albums illustrés richement illustrés de photographies montrant des paysages égyptiens, palestiniens, romains, se vendaient avec grand succès partout en Europe et en Amérique. Ce « Grand Tour » photographique permettait, sans *réellement* voyager, de voir ces paysages mirifiques d'un autre âge, ou encore, offrait aux touristes l'occasion de conserver un petit « vestige » de leur voyage. Ces contrées lointaines, représentaient ainsi pour ces voyageurs, qu'ils soient sédentaires ou nomades, des singuliers « voyages dans le temps », car si les « ruines » présentent des « paysages exotiques » fascinants, c'est qu'ils présentent au spectateur un « autre temps », une « pré-histoire » architecturale, que la photographie — bien souvent vidée de toute présence humaine —, restaure dans un passé immémorial. Il s'agit ici d'un premier couplage « ruines-voyage », qu'on verra rethématisé abondamment dans les spectacles de lanterne magique tout au long du XIX^e siècle, les panoramas, les dioramas, les expositions universelles, puis, à la fin du siècle, avec le Cinématographe, dans certaines vues Lumière (entre autres) rapportées de l'étranger, où on présentait au public

⁹³ On peut y lire notamment, en guise d'introduction : « Dirai-je quel penchant, plus facile à sentir qu'à définir, circonscrit ce voyage dans les ruines de l'ancienne France ? Quelque disposition mélancolique dans les pensées, quelque prédilection involontaire pour les mœurs poétiques et les arts de nos aïeux, le sentiment de je ne sais quelle communauté de décadence et d'infortune entre ces vieux édifices et la génération qui s'achève : le besoin, peut-être assez général d'ailleurs à tous les hommes, de jouir de l'aspect fugitif d'un tableau que le temps va effacer. Qui n'éprouverait pas cette idée à la vue de ces restes qui s'écroulent de jour en jour, et qui, altérés par tous les accidents du temps, ne promettent plus assez de durée pour que nous puissions espérer que nos enfants les retrouveront. » (Charles Nodier, *Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne France*, Paris, Didot l'Aîné, 1820, vol. 1, cité dans Marta Caraion, *Pour fixer la trace*, op. cit., p. 92).

des images d'Égypte, de Grèce et d'Italie, sans que le public n'ait à se déplacer (même si nous verrons que les ruines n'y joueront pas tout à fait le même rôle).

Comme l'écrit Ernest Lacan :

Que serait-ce donc si vous pouviez comme moi, quand bon vous semble, vous transporter d'un regard, d'un coin du globe à l'autre ; visiter les monuments les plus célèbres ; étudier à loisir les chefs-d'œuvre enfouis dans les musées de toutes les capitales [...] ; assister aux faits les plus importants de notre histoire moderne, évoquer les grandes figures de notre temps, *ou voir revivre, dans les ruines des siècles, les grands souvenirs du passé*. Voilà ce que je puis faire, et vous m'accusez d'enthousiasme⁹⁴ !

La mobilité du voyageur immobile, dont Diderot a fourni, pour la peinture, le modèle le plus probant, trouve dans la photographie un nouveau moteur, une nouvelle « invitation au voyage », dans l'espace et dans le temps, qui nous permet de parcourir des contrées éloignées, et de revivre des époques disparues, et ce, pour des générations à venir, quand tous ces monuments auront bel et bien disparus. Aussi retrouve-t-on, sous la plume du même Ernst Lacan, la tonalité des discours de Diderot qui sont associés à l'utopisme consolateur généré par les applications de la photographie (rhétorique que l'on retrouve également chez Du Camp, à la même époque) :

Ce précieux monument, comme tant d'autres, tombe pierre à pierre ; bientôt, il disparaîtra comme les générations qui l'ont habité ; mais grâce à la photographie, il restera tel qu'il est encore, dans ce dessin tracé par la lumière. *Tous ces vieux débris d'un autre âge, si précieux pour l'archéologue, pour l'historien, pour le peintre, pour le poète, la photographie les réunit et les rend immortels*. Le temps, les révolutions, les convulsions terrestres peuvent en détruire jusqu'à la dernière pierre, ils vivent désormais dans l'album de nos photographes⁹⁵.

L'attribut d'éternité, autrefois accolé aux villes et à leurs ruines (Rome, la ville Éternelle, l'Égypte éternelle), est désormais rapporté à la photographie qui a pour mandat d'immortaliser une « éternité » qui pourrait éventuellement sombrer et disparaître.

⁹⁴ Ernest Lacan, « La Russie et l'Océanie au stéréoscope », *La Lumière*, 19 mars 1859, cité dans Marta Caraion, *Pour fixer la trace, op. cit.*, p. 63. Nous soulignons.

Mais la photographie ne s'attarde pas uniquement aux monuments « éternels », sa vocation documentaire ne se limite pas à fixer des figures déjà « fixées » du temps. À mesure que les pellicules se perfectionnent, et que le temps d'exposition se réduit, des vues de la ville moderne commencent à peupler les albums, à circuler sous forme de cartes postales, et la dimension « documentaire » s'emploie de plus en plus à fixer non pas le passé, mais l'actualité.

Les frères Alinari, de Florence, ou encore Giacchino Altobelli, de Rome, proposeront un répertoire émouvant des monuments et des *piazze* de l'Italie (figs. 18-19) récemment unifiée, intégrant aux vues modernes les monuments antiques dans des compositions soignées ; Marville, Atget, et tant d'autres, fourniront une image du Paris moderne, de ses faubourgs, de ses quartiers anonymes, aujourd'hui disparus ou profondément remodelés. Ces « documents » sont pour nous des « monuments », au sens où ils préservent une mémoire disparue, nous permettent de retrouver un temps perdu.

Or, la photographie est « document » en un autre sens encore : elle sert à documenter un « événement » au sens où l'entend la modernité (et qui devient « événementiel », « historique », dans la mesure où il a été photographié). La photographie devient, comme l'écrit Hubertus van Amelunxen, le « mémorial du siècle⁹⁶ ». Il est par exemple intéressant de noter que les premières photographies documentaires (40 daguerréotypes), premières « images de catastrophe » comme il y en aura des millions, auraient été prises par Carl F. Stelzner et Hermann Biow en 1842, dans les cendres encore chaudes de Hambourg qui venait à peine d'être soufflée par un incendie⁹⁷ (qui trouveront des troublantes résonances avec les images de la ville un siècle plus tard). Dès les années 1850, la guerre de Crimée, le conflit entre les États-Unis et le Mexique sont captés par des appareils photographiques et la chronique de la guerre de Sécession (notamment les ruines

⁹⁵ Ernest Lacan, « De la photographie et de ses diverses applications », *La Lumière*, 20 janvier 1855, cité dans Marta Caraion, *Pour fixer la trace, op. cit.*, p. 87.

⁹⁶ Hubertus van Amelunxen, « Le mémorial du siècle. L'événement photographiable », dans Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie, op. cit.*, p. 131-147.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 132, et Auteurs divers, *La photographie. La lumière et la pellicule*, Hollande, Time-Life international, 1977, p. 80-81.

de Richmond [figs. 20-21]), allait fournir des clichés de ruines *actuelles* tout à fait frappants. Mais c'est avec la Commune que la photographie d'histoire sera pleinement exploitée, à un niveau commercial, comme à un niveau idéologique. C'est aussi un des premiers exemples de falsification photographique. « L'album photographique » de la Commune, les « cartes de visites » (qu'on commençait à commercialiser) des Communards, la mise en scène de « propagande » à laquelle elle donne lieu, sont un bon exemple de l'éventail d'usages auquel se prête la photographie à l'époque.

Après les événements de mars à mai 1871, une abondante production d'images surgit chez les boutiquiers : cartes de visites, cartes postales, albums photographiques, gravures d'après photographie (une technique abondamment utilisée dans des journaux comme *L'illustration* et *Le Monde illustré*), etc. On fait paraître un grand nombre des vues des monuments détruits, comme une charge contre les communards (alors que bien des ruines dataient de la guerre franco-prussienne). Les photographies vont également servir de moyen d'identifier les Communards, posant fièrement (souvent longtemps après les actes, encouragés par des photographes mal ou bien intentionnés) devant les ruines des Tuileries ou de la colonne Vendôme. Or, ces mêmes photographies permettront de faciliter et d'accélérer la capture et l'exécution de nombres de Communards (parfois associés à tort, à cause de la photographie, à telle ou telle destruction)⁹⁸. Des photographies terrifiantes des cadavres ou des têtes des communards (parfois découpés et placés sur des figurants dans des décors mis en en scène, à fins de propagande), servent à dissuader toute résurgence d'insurrection⁹⁹.

Les photographies prises après les saccages de l'Hôtel de Ville, de la préfecture, d'une partie du Louvre, de la colonne Vendôme déboulonnée (figs. 22-24), les albums photographiques de *Paris en ruines* qui apparaissent alors et prolifèrent, « réalisent » le programme anticipatoire qui hante depuis un siècle, de Grainville à Robert, de la

⁹⁸ C'est aussi, programmatiquement, le début de la méthode du « bertillonage », de la fiche policière et de l'identification photographique.

⁹⁹ On lira Hubertus van Amelunxen, « Le mémorial du siècle », *op. cit.*, p. 145-147 ; Joël Petitjean, « La Commune de Paris », dans *Nouvelle histoire de la photographie*, *op. cit.*, p. 146.

Révolution française aux reconstructions du Baron Haussmann, l'imaginaire d'une époque. Les ruines sont là, aujourd'hui, et non dans mille ans, comme on le croyait.

Du Camp, en 1862, peu de temps après que les travaux de reconstruction de Paris aient été entamés, attendant sur le Pont-neuf qu'un opticien termine la préparation de ses lunettes, soudain frappé de mélancolie et par le constat de la décadence de toutes choses (y compris de sa propre physiologie), eut une « vision » de Paris en ruines (découlant donc d'un « trouble de la vision »), soumise à la fatale disparition que tant de grandes capitales, avant elle, avaient subie (méditation « ruiniste » typique, depuis Volney). À cette vision se substituera bientôt celle du livre à venir, ce livre que ni Athènes, ni Carthage, ni Rome ne nous ont légué : un tableau exhaustif, clinique, monumental, sur Paris, *ses organes, ses fonctions et sa vie*, écrit cependant que les monuments de la ville allaient être pillés et incendiés par la Commune. Les ruines ne sont plus dès lors tout à fait du passé (bien qu'elles lui font écho) ; elles ne sont plus tout à fait à venir (bien qu'elles aient été, en quelque sorte, anticipées) ; elles se déclinent désormais au présent. Mais ce présent est surdéterminé par un imaginaire des ruines qui a sillonné le siècle, qui à la fois éclaire le présent, mais que le présent rend invalide, décalé, *pompier*, en un mot : « classique ». Il suffit de comparer les photographies prises dans les ruines de Paris, au lendemain de la Commune, et les tableaux qui tentent de documenter le même événement. Même si certaines photographies ne renoncent pas à des effets de compositions picturales, à la recherche d'effets « pittoresques » (notamment, dans l'image des *Ruines des Tuileries*, où l'échappée vers le fond approfondit la point de fuite, et le principe du cadre dans le cadre), la frontalité, la froideur objective (nonobstant les falsifications éventuelles) de la « réalité de la ruine » (peu importe qu'elle vise à discréditer ou glorifier l'insurrection), contraste brutalement avec le programme iconographique que certains peintres et graveurs de l'époque tentent de lui injecter (notamment, dans la toile, peinte par Ernest Meissonnier en 1871, qui semble étrangement reproduite d'après la photographie, ou du moins inspirée par le même effet de cadrage) (figs. 25-25a).

En observant la toile et en la comparant avec la photographie, on notera que le peintre n'hésite pas à rajouter des ornements, dans le haut du portique, un amoncellement débridé de débris à l'entrée du pavillon principal et une inscription antique sur laquelle on peut lire « *Gloria Maiorum per flammam usque superstes, Maius MDCCCLXXI.* » (« La gloire des anciens persiste malgré les flammes / mai 1871 »). Au point de fuite, on voit le sommet de l'arc de triomphe du Carrousel (terminé en 1808) chapeauté par *La Restauration guidée par la paix*, de 1828 de Bosio (allégorie de la restauration, qui venait remplacer le groupe de quatre chevaux de la façade de Saint-Marc, usurpé par Bonaparte en 1805, mais qui avait été forcé de le restituer après la défaite de Waterloo). La force — mais aussi l'ambiguïté — du message iconographique se trouve dans cette imbrication de registres, d'époques et de références : l'emboîtement recherché des époques (la référence aux ruines romaines, les Tuileries, symbole de la monarchie, Bonaparte, la Restauration, le saccage des Communards, l'espoir de paix comme *horizon*) trouve un équivalent dans l'emboîtement des plans de l'image, soigneusement orchestrés. L'inscription latine, reprenant un trope familier de la poésie des ruines, convient fort bien, à première vue, au sort réservé au Palais incendié, mais à quoi renvoie-t-elle ? Serait-ce par ces ruines que se transmettra la « gloire des anciens » ? Ces ruines sont-elles les indices d'une grandeur déchue, ou ne sont-elles pas, plutôt, l'indice de la destruction des Communards ? Est-ce à dire, plus simplement, que la Restauration (ou encore l'idéal Républicain ?), guidée par la paix, perçant au loin à travers les débris, triomphera des flammes ? Si le tableau de Meissonnier peut évoquer la *Vue imaginaire de la Grande Galerie dans les ruines du Louvre* d'Hubert Robert, avec son ouverture sur le fond, ses débris « à l'antique », ses colonnes corinthiennes et sa projection dans l'avenir, l'écart entre le « projet iconographique » et la « réalité de la destruction » que révèle la photographie, lui donne une apparence surannée, décalée. En effet, mis côte à côte, le tableau apparaît immédiatement pompier, chargé, son néoclassicisme et son investissement symbolique sont en contradiction avec la technique du siècle, son regard objectif, son « regard idiot », brutalement documentaire. Que la photographie ait inspiré le peintre (comme cela arrivait

abondamment, à l'époque, pour la gravure), ou que le photographe ait eu en tête, au moment de cadrer sa photo, un modèle pictural, peu importe au fond, l'écart entre les deux images décrit parfaitement la charnière entre une certaine modernité des ruines et un classicisme déphasé, dépassé par le siècle qu'il tente de capter, l'événement qu'il tente de documenter.

Aussi, est-ce par d'autres biais, en se refusant à être un simple décalque enguirlandé de la réalité, que la peinture saura incarner cette modernité des ruines, en particulier au courant du XX^e siècle, dans les toiles et les gravures expressionnistes de Ludwig Meidner (*Berlin*, 1913 [fig. 26] ; *Ich und die Stadt*, 1913 [fig. 27] ; *Bombardement einer Stadt*, 1913 ; *Apokalyptische Landschaft*, 1913), pour la plupart réalisées avant la déflagration de la première guerre mondiale, exprimant le désarroi du sujet éparpillé dans la ville moderne (dont témoignent à la même époque Simmel, Kracauer, Benjamin), et dont la vision anticipe très littéralement les bombardements aériens à venir. Hoffer, Grosz, Radziwill, et bien d'autres, en prolongeront le geste à travers les catastrophes du siècle. Le surréalisme, qu'il s'agisse des visions prémonitoires du paysage européen dévasté de Marx Ernst (*L'Europe après la pluie*, 1933 [fig. 28]), ou encore des aménagements ruinistes de De Chirico et Dalí, redéplient à leur manière, la figure de la mélancolie, des restes, du fragment, des spectres, et du temps qui fuit. Dans l'immédiat après-guerre, et jusque dans l'art qui nous est le plus contemporain, de nombreux artistes, de Joseph Beuys à Patrick et Annick Poirier, de Boltanski à Gerz, d'Anselm Kiefer à Robert Smithson, ont réinvesti et réinventé la question du monument et de la ruine, de la mélancolie et du fragment, en tentant de retrouver une expérience du temps, logée dans les vestiges, mais où il s'agit peut-être moins d'articuler une nostalgie du temps passé, que d'installer une mélancolie réflexive sur une certaine expérience du temps, aujourd'hui disparue.

De la même manière, on pourrait dire que la photographie des ruines, de ses origines chez Du Camp, Francis Frith, August Salzmann, Édouard Denis Baldus, Felix Bonfils, jusqu'à ses « représentants » contemporains tels Ruth Thorne-Thomson et ses montages maniéristes qui évoquent les photos des expéditions de Du Camp [fig. 29-30],

Bernd et Hilla Becher et leurs ruines industrielles, et tant d'autres, ont prolongé et approfondi cette relation si profonde, quasi-originelle, entre les ruines, la photographie et le temps (même si cette relation passe, pour les cinquante premières années de son histoire, par une « exotisation » ou un fantasme archéologique sur les origines de l'humanité, même si la photographie « documentaire » est souvent falsifiée, mise en scène après l'événement). Parallèlement, la photographie saura inscrire, au fil du siècle, les cicatrices des catastrophes et de ses destructions massives, au point que les décombres, les vues aériennes de villes bombardées, les carcasses de fer rouillées, s'imposent comme l'image allégorique par excellence de l'histoire contemporaine. Il suffit de penser à certaines vues de Guernica, Coventry¹⁰⁰, Dresde, Berlin ou Hiroshima, au lendemain de la guerre, à la photographie de la Holland House Library de Londres, au lendemain du bombardement de septembre 1940, qui donnent à la figure de l'ange de l'Histoire, imaginée Benjamin¹⁰¹, une dimension quasi-prophétique.

La photographie, dès son origine, s'est reconnu immédiatement et tout au long de son histoire, des affinités électives avec les ruines (en bonne partie parce qu'elles lui renvoient son image, qu'elles sont son double ontologique). Mais qu'en est-il, pour finir, du cinématographe ?

¹⁰⁰ Le bombardement de Coventry marqua l'imaginaire au point qu'on forgea en verbe, en allemand, *coventriesieren*, « coventrir », synonyme de « annihiler » (Wolfgang Schivelbusch, *In a Cold Crater: Cultural and Intellectual Life in Berlin, 1945-1948*, trad. Kelly Barry, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 1).

¹⁰¹ « C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds ». (Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », « Sur le concept d'histoire », trad. Maurice Gandillac, dans *Œuvres III*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 [1940], p. 434) Pour une lecture benjaminienne de la « photographie de l'Histoire » et de « l'image en ruines », on lira le fort beau texte d'Eduardo Cadava, « *Lapsus imaginis : The Image in Ruins* », *October*, n° 96, printemps 2001, p. 35-60, ainsi que son ouvrage *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997.

4. Présence (ou absence) de la ruine au cinéma

Si le cinématographe, art du temps, inscrit profondément dans la réalité historique et le programme esthétique de la modernité, en héritant d'une tradition picturale, littéraire, scientifique très riche, offre un site privilégié pour analyser l'évolution de l'imaginaire de la ruine au XX^e siècle, cette relation est moins immédiate que pour la photographie, et s'est développée par des biais bien différents. On pourrait dire que les ruines au cinéma recourent trois types de réalités, dont l'émergence à grande échelle chevauchent le XIX^e et le XX^e siècle : 1. le tourisme ; 2. les guerres toujours plus dévastatrices et la « mise en spectacle » des destructions naturelles ; 3. le fantastique.

a) Voyage, ruines, cinéma

Le premier cinéma, une fois sorti des usines, prendra naturellement le chemin du « Grand tour » déjà tracé par la littérature de voyage et de la photographie. Cette thématique, abondamment représentée dans les spectacles de lanterne magique, dans les panoramas et les dioramas tout au long du XIX^e siècle, trouvera une nouvelle expression avec le Cinématographe, dans certaines vues Lumière rapportées de l'étranger, où on présentait au public des images d'Égypte, de Grèce, de Syrie, d'Italie. L'attrait pour l'exotisme trouvait son pendant, en quelque sorte, dans la fascination que représentait la nouvelle invention et il est naturel que la mobilité du regard qui lui est intrinsèque, la mondialisation qui est « consubstantielle » à son évolution et son épanouissement, aient donné lieu à de nombreuses « vues du monde » (dont les *Archives de la planète*, sorte d'atlas photographique et cinématographique, conçu par le philanthrope Albert Kahn, offre la plus parfaite illustration, tant du point de vue de ses ambitions que de l'idéologie qui la soutient). Cette origine ne s'est pas tarie : il est tout à fait possible de retrouver dans toute l'histoire du cinéma, des *Ruines de Carthage* de Jasset (1910) à *Voyage en Italie* de Rossellini, en passant par *Le mépris* de Godard et *The Sheltering Sky* (1990) de Bertolucci,

et bien d'autres, cette topique qui associe les ruines et le voyage, en un lieu qui devient un périple dans le temps.

À y regarder de plus près, toutefois, et si on ne regarde que le cinéma des premiers temps et le cinéma muet, on sera frappé par l'absence quasi-totale de ruines, autrement que comme arrière-fond, décor accessoire et souvent instrumentalisé, réduit à fournir un indice du lieu où l'opérateur se trouvait ou suggéré par le décor (les pyramides d'Égypte par exemple, filmée par l'opérateur des Frères Lumière, Gabriel Veyre). Force est de constater que, à la différence de la photographie qui, très tôt, a trouvé des profondes affinités avec la poétique des ruines, le cinéma des premiers temps s'est peu intéressé aux ruines en elles-mêmes, perçues par les opérateurs-voyageurs comme trop statiques pour cet art du mouvement, un art dominé par le principe de « l'image-mouvement »¹⁰². On retrouve, par exemple, dans le catalogue Lumière, aucune vue du Colisée de Rome ou du Panthéon et les vues du Moyen Orient (bien qu'elles aient souvent le mot *Ruine* dans leur titre) sont presque systématiquement intéressées par autre chose, qui devient le véritable sujet. Dans les premiers films Pathé, Lumière, Edison, on s'attardera plus volontiers aux troupeaux de chameaux en Égypte, aux volées de pigeons sur la piazza San Marco, à des badauds d'une ville populeuse en Inde, qu'à l'examen de colonnes, de chapiteaux et de temples écroulés. Comme le note Marco Bertozzi, « *The monument was as rigid and immobile as a natural landscape without wind. The newly born cinematographer needed dynamic subjects*¹⁰³. » Aussi, si les ruines y figurent, c'est comme décor pittoresque d'une scène de vie palpitante (marché, scène de rues, danse folklorique, etc.) ou encore, à mesure que la narration s'intègre à la pratique cinématographique, une « action agitée¹⁰⁴ ».

¹⁰² C'est notamment la conclusion de Marco Bertozzi, dans son étude sur l'image de l'Italie et de Rome au cinéma : Marco Bertozzi, « The Gaze and the Ruins: Notes for a Roman Film Itinerary », dans E. Bruscolini (ed.), *Rome in Cinema: Between Reality and Fiction*, Rome, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Cineteca Nazionale, 2001, p. 14-27.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 15-16.

¹⁰⁴ Alain Fleischer, « Regard calme sur un monde agité. Fausse ruine et architecture fantôme », *Trafic*, n° 31, automne 1999, p. 40-51. Alain Fleischer donna à son film de montage sur le cinéma des premiers temps, réalisé pour le centenaire du cinéma, le titre *Un monde agité*. L'agitation des choses et des êtres est en effet un

Dans les ruines de Carthage, un film Éclair réalisé par Victorin Jasset en 1910 (parmi les 32 films qu'il réalisa cette année-là !), en propose un parfait exemple. Bien que tourné dans ce qui semble être des ruines authentiques, ces dernières ne servent qu'à fournir un arrière-plan « crédible » au développement de la micro-action qui se déroule dans le film (la recherche d'un trésor, le vol d'une carte qui indique le lieu où se trouve ledit trésor, une rixe entre le bon et le vilain archéologue, etc.)¹⁰⁵. Les « ruines de Carthage », bien intégrées à un lexique photographique établi, sont avant toute chose le « lieu » d'un mouvement, d'une agitation, considérés comme pleinement « cinématographique ». Évidemment, ceci contredit le principe et la nature des ruines¹⁰⁶.

Un film Edison de 1904, *European Rest Cure*, court burlesque en 5 actes, se veut une parodie du Grand Tour européen (même si notre voyageur malchanceux fait une halte aux Pyramides d'Égypte (qu'il dégringole), après avoir embrassé la Barley Stone en Irlande, escaladé les Alpes, festoyé à Paris, visité Pompéi, etc.). Or ici, l'opérateur n'aura même pas eu à se déplacer. Tout est reconstitué en studio, jusqu'au site en carton pâte de Pompéi, où notre touriste se fera dévaliser par des brigands (même si ces derniers ressemblent plus à des bandits mexicains qu'à des *mariuoli* napolitains). Encore plus littéralement que dans le film de Jasset, la ruine ne se présente que comme un marqueur géographique « exotique », prétexte à une action loufoque (figs. 32-33). Nous sommes à mille lieux, tant du relevé scientifique que de la contemplation mélancolique de la

trope majeur du premier cinéma. Ce point a été notamment développé par Viva Paci qui propose de distinguer un acteur « agité » et un acteur « agissant ». Viva Paci, *De l'attraction au cinéma*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2007, p. 174.

¹⁰⁵ Une fois n'est pas coutume, mais qu'il nous soit permis d'être en désaccord avec Païni pour qui le film de Jasset est « traversé par la fascination pour les ruines et par la recherche de la mélancolie spectaculaire » (Dominique Païni, *Le cinéma, un art moderne*, op. cit., p. 146). Une lecture attentive faite sur une copie d'archives de la Cinémathèque française, au printemps 2006, nous permet en effet de contredire cette appréciation.

¹⁰⁶ Marco Bertozzi mentionne un film de poursuite italien *Caccia ai milioni* (1914, Cines), qui se déroule sur le site des monuments de Rome. Il souligne que « *the urban landscape was often reduced to a container for hilarious spatial catastrophes. But in Caccia ai milioni [...] if the presence of Rome is a pretense necessary for the hunt of the film, it is also true that, in the city's portrayal, something virginal, primal and permanent remained — a unity of expression and content that the film's linguistic code could not translate or fully*

photographie qui s'exerce à la même époque : nature du médium et contexte historico-culturel oblige¹⁰⁷.

b) Cinéma, catastrophes

En revanche, le spectacle de la destruction, l'image de la catastrophe (contemporaine ou reconstituée, anecdotique ou d'importance historique) s'offre comme un sujet de fascination. Un des premiers films des frères Lumière (objet très curieux à bien y penser), *Démolition d'un mur* (1896), montre un groupe d'individus regardant un homme abattre un mur en pierre avec une masse. On rapporte que les « premiers » spectateurs étaient particulièrement captivés par le fait que le projectionniste, après avoir passé le film une première fois, le repassait à l'envers (cette possibilité technique semble même être à l'origine de la réalisation du film). Contre l'irréversibilité, dans la réalité, de la destruction, la technique cinématographique, en un tour de manivelle, rebrousse le temps et provoque un effet d'hilarité. Le cinématographe se fait ainsi maître du temps en permettant de rejouer en boucle un fragment d'espace-temps unique et non répétable. Si la photographie, à l'origine, se donne comme objet de prédilection des sujets statiques et des reliques (double ontologique de la « momie » photographique), le cinématographe se fixe sur l'évanescence, le mobile, l'événement singulier, non réitérable. Au-delà des effets de sérialité et de la tentation de *remakes* (combien de défilés militaires, de scènes de foules, de trams traversant le cadre), un train n'arrive jamais deux fois de la même façon en gare : les déplacements sur le quai, la diversité des passagers, une multitude de détails variés happent l'œil du spectateur. Pour cette raison, la destruction, a priori immaîtrisable, mais capable d'être rejouée — et donc stabilisée — à l'infini sur une bande de pellicule, exprime ce paradoxe

control. » (Marco Bertozzi, « The Gaze and the Ruins », *op. cit.*, p. 18) Il s'agirait d'un très rare exemple, mais qui ne ferait que confirmer la règle.

¹⁰⁷ Nous aurons la chance d'y revenir, mais il est important de noter que, si le cinéma découvre après la guerre les ruines et a été en mesure par la suite de leur donner une telle valeur, c'est en partie parce qu'il renoue avec sa dimension proprement photographique : statisme, expérience du temps, indicialité, mais aussi valorisation du photogramme (notamment dans le cinéma expérimental), etc.

lié au temps cinématographique, que nous aurons la chance de détailler dans le prochain chapitre, à la lumière des travaux de Mary Ann Doane. Impossible de dénombrer la variété de films — les premières « fictions-attractions » — qui mettent en scène un écroulement, la chute d'un corps, une maison qui s'effondre, un décor qu'on saccage, un incendie que des vaillants pompiers tentent d'éteindre. Le mouvement est toujours destructeur... et premier (même si, comme le pense Jean-Louis Schefer dont il sera question au prochain chapitre, ce mouvement destructeur découle en vérité de l'incursion du temps dans l'image).

De la même façon, le spectacle d'une dévastation qui a déjà eu lieu et dont la caméra offre le relevé sont nombreux : plusieurs vues seront tournées sur les lieux du tremblement de terre de San Francisco de 1906¹⁰⁸ ou encore après le passage de l'ouragan qui détruisit Galvestone en 1900¹⁰⁹, sur l'explosion d'une usine, avec des longs panoramiques sur les lieux en ruine. On pourrait, encore une fois, arguer que c'est moins les ruines qui impressionnent que la fulgurance et l'étendue de la destruction. C'est moins les strates du temps qu'on cherche à explorer, que « l'actualité » d'un désastre, qui a secoué en quelques heures et réduit en cendre et en lambeaux une ville ou une usine modernes. Un simple relevé documentaire, sans accès de mélancolie de la part de l'opérateur (même si ces images se bonifient en mélancolie pour le spectateur contemporain). Il en ira de même pour bon nombre de vues d'actualités ou encore de films militaires, tournés pendant et après la Première Guerre mondiale, témoignant de la transformation du paysage (notamment des vues aériennes, tournées en France, après la bataille de la Somme, qui dressent un tracé des tranchées, traquent les traces des combats).

¹⁰⁸ Le tremblement de terre de San Francisco donna lieu à quelques reconstitutions, dont cette surprenante maquette de la ville en feu : *San Francisco Disaster* (Mutoscope et Biograph, 1906), que l'on peut visionner sur le site de la Library of Congress : http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?papr:4:./temp/~ammem_kmok::

¹⁰⁹ Voici une description du catalogue de distribution Edison pour le Cycle de films tournés à Galvestone : « *This great disaster which has startled the entire world, has made an indelible impression on the minds of the public, and everyone will be interested in seeing authentic moving pictures of a representative American city almost entirely wiped out by the combined power of water and wind. The films we list below are genuine, and ours are positively the only animated picture films secured while the city of Galveston was in a state of chaos.* » (*Edison film catalogs*, n° 105, juillet 1901, p. 14-15)

Époque et médium obligent, le genre du film-catastrophe (historique ou d'anticipation) apparaîtra très tôt et on pourrait dire qu'il offre, pour l'essentiel, l'image prédominante de la ruine dans le cinéma de fiction, au moins jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, suite à laquelle apparaîtra un autre mode d'appréhension de la ruine (qui sera au cœur du quatrième chapitre), sans être pour autant prédominant. Le Film d'art et le péplum italien (notamment les versions italiennes, adaptées du *best-seller* de Bulwer-Lytton, *Gli Ultimi giorni di Pompéi* [1908, deux versions en 1913, 1926, 1937], *Quo Vadis*, 1912, *La Caduta di Troia*, 1911, *Nerone*, 1909), avec leurs reconstitutions élaborées, accorderont une grande place à l'architecture et, dans bon nombre de cas, à la ruine. Mais encore une fois, il s'agit moins ici de la « ruine » que de la « ruinification », de la destruction spectaculaire (la ville en flamme, la ville s'écroulant, etc.), dont les États-Unis produiront également plusieurs versions « anticipatrices » (notamment la destruction de San Francisco et de New York dans l'étonnant *The Deluge* de Félix Feist, 1931).

Le cas de l'Italie est particulièrement intéressant sur ce point (on en trouvera des échos, inversés, dans le néoréalisme), si l'on se rappelle le rôle prépondérant qu'elles acquièrent dans la consolidation de l'unité nationale et, avec l'instauration du régime de Mussolini, quant à la valorisation de l'Antiquité impériale dont le régime se voulait le continuateur. Les ruines sont ainsi très présentes dans l'iconographie fasciste des années 1920 et 1930, alimentant le trope d'une nouvelle Italie impériale : les monuments italiens servaient de *memento* d'une grandeur passée qu'il s'agissait de réactiver autour d'un nouveau *Risorgimento*. La Via dell'Impero fut inaugurée en 1932 selon un plan d'urbanisme qui permettait de valoriser les sites archéologiques de la Rome antique (forçant la destruction de quartiers entiers et de monuments datant de l'époque médiévale).

Il grido dell'aquila (1923) de Mario Volpi, premier film à éthos ouvertement fasciste, offre un bon exemple de la fonction des monuments, mais aussi du cinéma, dans le projet de consolidation nationale et de renaissance de l'*Italianita*. À la fin du film, comme le décrit Bertozzi, « a crowded Piazza Venezia dissolved into a splitscreen vision of the monuments of an entire nation from the Collesseo to Palazzo Vecchio, from Due Torri to the

*Mole Antonelliana, from Vesuvio to the Duomi di Milano, from Pompei to the Piazza di miracoli*¹¹⁰. » L'unité nationale, incarnée par ses monuments, passe littéralement dans l'image, par le biais de la surimpression et du *split-screen*. L'image vaut mille mots.

La « renaissance » de la Rome impériale trouve un prolongement évident dans les reconstitutions historiques qu'offre à l'époque le péplum¹¹¹. La résurrection visuelle et idéologique de l'Antiquité, prend une tournure très littérale, au tout début de *Gli Ultimi Giorni di Pompei* (1926, Amaleto Palermi, Carmine Gallone). Sur une série de plans du site en ruines de Pompéi à l'époque où le film fut tourné (et qui acquiert pour nous une valeur documentaire inestimable) se surimposent bientôt les mêmes lieux, reconstitués en studio, dans toute leur splendeur « originelle » (figs. 34-37). Sur un intertitre, on peut lire : « Pompéi, cité de la joie de la Rome impériale, en l'an 79 après J-C., fut ensevelie sous les cendres et les flammes. Après dix-neuf siècles, elle renaît aujourd'hui, une merveille et une mise en garde adressée aux hommes, contre les revers de la condition humaine ». À la toute fin du film, après que la cité ait été détruite, un plan montre un légionnaire, gardant les portes de la ville ensevelie. L'intertitre précise : « Pompéi est abandonnée. Seul le légionnaire demeure impassible devant la furie des flammes et de la cendre, fidèle à son devoir, à l'image de la grandeur / DU RÈGNE IMPÉRIAL DE ROME ». Entre les deux intertitres, on voit apparaître un dessin de l'aigle et des *fasces*, symboles de l'autorité fasciste.

Mais n'est-il pas contradictoire, pourrait-on argumenter, que la ville servant à consolider la fierté nationale ait été ensevelie sous les cendres ? Pas particulièrement, dans la mesure où, faisant une entorse au récit de Bulwer-Lytton, l'éruption du volcan (et ce, dans les multiples versions du film, en Italie, que ce soit 1913 et 1926) est en réalité due à la présence du prêtre égyptien, qui magouille dans les coulisses, et finit par attirer la foudre des dieux. Ceci permettait de diaboliser l'Afrique (l'Italie eut après tout quelques velléités coloniales, en Libye, en Abyssinie, dont il fallait faire mousser la popularité) tout en

¹¹⁰ Marco Bertozzi, « The Gaze in the Ruins », *op. cit.*, p. 18.

redéployant le trope eschatologique du châtement divin et d'offrir un spectacle exaltant et populaire de destruction.

Quelques années plus tard, les ruines antiques (les cavernes de Caracalla, les aqueducs, l'antique hippodrome Monte Mario) deviendront des abris de fortune¹¹², plus sûrs et plus « vivables » — mais offrant une image non moins « intolérable » (pour reprendre le mot de Simmel) — que les décombres après les bombardements aériens. De la même façon que, à partir de 1943, la « théorie de la valeur des ruines » d'Albert Speer, énoncée en 1934 et inspirée du modèle classique, arborera une toute autre signification. Le cinéma, sans doute plus qu'aucun autre médium, sera un lieu privilégié pour assister à cette « resémantisation » des ruines en décombres, dont il s'agira, dans les prochains chapitres, de mesurer les conséquences esthétiques, notamment sur la représentation du temps au cinéma. Du coup, la destruction ne sera plus formulée uniquement en termes de mouvements et d'agitations, bien au contraire : elle s'exprimera dans des temps morts, une exténuation de l'action, bref une « écriture du désastre » qui élèvera des blocs de temps en « images sonores et optiques pures ». Il faudra, pour cela, un peu de temps, et le passage de l'histoire.

c) Le registre fantastique

Robertson, dès la fin du XVIII^e siècle, installe ses spectacles de fantasmagorie à Paris, dans les ruines d'églises près de la place des Victoires, propice à l'évocations de spectres et de

¹¹¹ On lira sur cette question : Maria Wyke, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, New York & Londres, Routledge Press, 1997.

¹¹² Le néoréalisme fera de la question du logement et de l'habitation dans les ruines un thème important (l'épisode napolitain de *Paisà*, Roberto Rossellini, 1946, *Sotto il sole di Roma*, Mario Camerini, 1948 ; *Le notti di Cabiria*, 1957, Federico Fellini, 1951, *Il tetto*, Vittorio De Sica, 1952). Dans le film de Steno, *Totò cerca casa* (1950), le personnage interprété par Totò, incapable de trouver un logement, est obligé de déménager au Colisée, poussant son épouse à bout : « Est-ce le seul logement que tu peux offrir à ta famille ! J'en ai marre ! ». Dans les faits, plus de 54,000 personnes vivaient encore, en 1957, dans de tels lieux « non habitables. » (Voir Marco Bertozzi, « The Gaze in the Ruins », *op. cit.*, p. 17-18)

reformulation du temps au cinéma. Les prochains chapitres nous donneront l'occasion d'approfondir ces remarques.

5. Petite typologie de la ruine au cinéma

Ces trois aspects génériques (voyage, catastrophe, fantastique) feront donc revenir en les combinant de diverses façons la présence des ruines tout au long du cinéma des premiers temps, puis du cinéma muet, au travers du parlant. Ils constituent, encore aujourd'hui les trois modes dominants. Qu'il s'agisse des vestiges antiques, des décombres de la guerre, des désastres naturels ou des ruines anticipées, le cinéma a hérité de la peinture, de la littérature et de la photographie, comme nous l'avons exploré tout au long de ce chapitre, et bien que selon des modalités propres, des différentes figures du temps de la ruine : présence du passé antique (le Pompéi de Rossellini dans *Viaggio in Italia*, la *Roma*, 1972, de Fellini) ; désastres contemporains de la guerre ou des catastrophes naturelles (les ruines de Francfort ou de Berlin, chez Wilder, Tourneur ou Rossellini, les ruines de Varsovie recrées pour *The Pianist* (2002) de Polanski, les documentaires tournés après l'ouragan Katarina, *When the Levee Breaks*, Spike Lee, 2006) ; anticipation catastrophique (le Paris en ruines, imaginé par Marker au début de *La Jetée* (1962), les décombres de New York ou de San Francisco, du *Deluge* de Felix Feist, 1931, à *The Day After Tomorrow*, de Emerich, 2003). Dans chacun de ces cas, qui parfois se chevauchent dans un même film, la ruine est essentiellement ce qui a été filmé, dans un décor réel, une reconstitution en studio ou au moyen de la technologie numérique. Un repérage (très préliminaire) nous permettrait sans doute de regrouper l'ensemble de ces occurrences des ruines en deux catégories : ruines *réelles* et ruines *factices*. Nous pourrions ensuite dresser une typologie à partir du temps valorisé. Nous aurions ainsi les ruines qui évoquent la présence du passé (*Satyricon*, 1969, de Fellini), qui veulent saisir un état du présent (actualités des désastres naturels ou films

tournés dans les décombres de la guerre), ou encore qui proposent une projection dans l'avenir. À chaque fois, nous pourrions dire que les ruines ont à voir avec une certaine perception du temps (au double sens du terme) : l'appel des ruines fonctionne bien souvent comme le symptôme d'un malaise historique ponctuel, la crainte d'une perte qu'on tente de conjurer en le représentant, le sentiment de la fragilité de soi ; mais également, le cinéma permet plus qu'aucun autre art de déplacer les perspectives temporelles, de *jouer directement avec le temps*. Au plus simple nous dirons que le cinéma, comme les ruines, permet de percevoir et de projeter toutes les figures du temps, le passé, comme le présent et l'avenir, même si, comme le bref exposé que nous avons proposé nous a permis de constater, les ruines y joueront plus souvent qu'autrement un rôle accessoire, instrumentalisé, asservi au mouvement, au message moral, à un programme idéologique. Ce qu'il s'agira désormais d'interroger, c'est la véritable *mise en phase* des ruines et du temps dans le cinéma moderne de l'après-guerre. Pour ce faire, il nous faut au préalable explorer en profondeur les modalités historiques et théoriques de la relation entre le cinéma, la photographie et le temps.

Il s'agira, dans ce chapitre, d'analyser plus en détail la relation du temps au cinéma (et en photographie), en tentant de réfléchir aux temporalités qui y sont impliquées, de rappeler la configuration épistémologique liée à la représentation et à la représentabilité du temps, contemporaine de l'émergence de ces médiums, ainsi que d'analyser l'affinité particulière qu'ils entretiennent avec la ruine : impression du temps, « moulage » du réel ou « empreinte de sa durée », le cinéma et la photographie nous rappellent, comme les ruines, la présence du temps et l'impermanence des choses. Cette impermanence se manifeste de plus dans la fragilité du support, sa matérialité propre soumise, elle aussi, à un inéluctable changement, dont le cinéma et la photographie portent, ainsi, doublement la marque.

Chapitre troisième :

Les temps du cinéma, les ruines de l'image

« Il fut un temps où les choses prenaient du temps à exister, à travers des processus, lents, pénibles, douloureux : il fallait du temps pour construire et ce temps avait de la valeur. Aujourd'hui, il faut tout de suite toucher les bénéfiques. Peut-être que le cinéma avait cette capacité de donner des coupes synchroniques, ou histologiques, de saisir le travail du temps — pas seulement la mort au travail, les hommes au travail¹... »

1. Les temps du cinéma (et de la photographie)

Dès son « apparition », la photographie est convoquée pour enregistrer ce que William H. Fox Talbot appelait « *the injuries of time*² », c'est-à-dire la lente ou brutale transformation des quartiers, des monuments et des édifices : décrépitude, destruction, prélevé des bâtiments avant une restauration³. La photographie permet de conserver un état physique des lieux. Fidèle « secrétaire ou garde-note » selon le mot de Baudelaire, elle « sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore⁴ ». Mais l'espace de ces lieux, la matière de ces objets, se trouvent du coup *temporalisés* : il sont perçus *soudain* comme des traces d'un temps passé. Selon Sontag, la photographie — mais la chose pourrait s'appliquer au cinéma, comme nous serons amené à le dire plus loin — « antiquise » le réel en le fixant dans un temps « toujours-déjà passé »

¹ Serge Daney, *Persévérance : Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L., 1994, p. 111.

² Cité dans Susan Sontag, *On Photography*, New York, Delta, 1978 [1973], p. 69.

³ En 1842, Viollet-le-Duc a commandé une série de daguerréotypes de la cathédrale Notre-Dame avant d'en entamer la restauration. (*ibid.*, p. 76)

ou « ayant-été » : « *photography are themselves instant antiques*⁵ ». Schefer ne dit pas autre chose lorsqu'il explique que « l'image mécanique périme ce qu'elle enregistre⁶. »

Sontag est d'avis que, en raison de cette modalité temporelle de l'image photographique, la photographie popularise et généralise le goût du XVIII^e et du XIX^e siècle pour la ruine, tout en le transformant de façon significative. Ce goût est attaché, avec la photographie, moins à la ruine « romantique » — qui avait prévalu jusqu'alors au XIX^e siècle, qu'à la ruine « moderniste » : c'est-à-dire « *reality itself* ». Depuis sa création, la photographie (que l'on appelle documentaire, celle qui va d'Atget à Abbott à Evans), a été appelée à conserver une image d'un monde qui apparaît de plus en plus inscrit dans un permanent processus de disparition⁷. D'une certaine façon, comme on sera appelé à le dire plus loin, la photographie périme le réel qu'elle capte en faisant de chaque image l'image « d'un temps ». L'expérience de la modernité, contemporaine après tout de la photographie et du cinématographe, se traduit par différents phénomènes d'accélération et de transformation, à la fois sociales, morales, médiatiques et matérielles : les villes sont en constante mutation, les campagnes sont abandonnées, des paysages entiers portent l'empreinte, parfois brutale, de l'intervention humaine. La photographie a permis de fixer des « instantanés » de ce passage ; le cinéma, lui, en fera des blocs d'espace-durée. Les deux médiums offrent, chacun selon ses modalités propres, des signatures du temps. Ils se révèlent à nous, aujourd'hui, comme des « artefacts » d'un monde moderne révolu, conférant à l'ordinaire, au banal, au routinier, à l'évanescent, un statut de document. Ils ont permis de révéler, en leur temps, les processus d'accélération de la modernité, investis dans la pellicule ou dans les plaques photos. C'est ce qui explique, en retour, le vieillissement rapide de ces œuvres qui, selon le mot d'Epstein, en « rassembl[a]nt les modes d'une

⁴ Charles Baudelaire, « « Le public moderne et la photographie » [1859], *op. cit.*, p. 396.

⁵ Sontag, *On Photography*, *op. cit.*, p. 80.

⁶ Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1997, p. 10.

⁷ Un auteur comme Winfried G. Sebald, dans ses écrits, a su témoigner de ce phénomène de disparition et de destruction généralisé. Voir notamment *Les anneaux de Saturne*, trad. Bernard Kreiss, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1995].

actualité, totalise ainsi leur inconstance⁸ : « ces signes profondément datés se trouvent dévalués, démonétisés, par le mouvement même de la vie, par l'évolution incessante des mœurs, par le progrès aussi de la technique⁹. »

Toujours selon Sontag, la photographie pourrait être comparée à la pratique de la ruine artificielle du XVIII^e siècle (dont il a déjà été question), qui était posée dans un paysage afin de doter ce dernier d'une profondeur historique : la photographie confère à la réalité, passagère et quotidienne, une profondeur de temps, que le passage du temps — greffé à sa matière, incorporé à sa réception — accusera, et rendra encore plus poignant. La seule différence étant que la photographie (et le cinéma) ne sont pas des artifices, des artefacts illusoires, le fruit du caprice érudit de quelque aristocrate en peine d'histoire flottante, mais des modes de révélation de l'existence temporelle des choses.

2. Bazin et le « complexe de la momie »

On pourrait dire que l'image photographique et cinématographique parvient, paradoxalement, à cette révélation du temps en se soustrayant — dans un premier temps — au temps et à son emprise. Il est utile, pour préciser ce point, de rappeler la grande thèse socio-psycho-anthropologique d'André Bazin. Selon le célèbre critique, la photographie et le cinéma « libèrent » les arts plastiques de cette « obsession de la ressemblance » qui, depuis la nuit des temps, taraude les hommes, et qui concerne un « besoin primitif » de « sauver l'être » du « fleuve de la durée » en la fixant dans une « apparence », de parvenir à « avoir raison du temps par la pérennité de la forme¹⁰ ». L'histoire psychologique des arts que recompose Bazin — et malgré que les historiens de l'art et du cinéma seraient en droit de s'opposer à cette vision téléologique, la force heuristique de sa thèse demeure

⁸ Jean Epstein, « Pourquoi nombre de films vieillissent-ils si vite? » [1949], dans *Écrits sur le cinéma*, tome 2 : 1946-1953, Paris, Seghers, coll. « Cinéma Club », 1975, p. 131.

⁹ Jean Epstein, « Naissance d'un langage » [1948], dans *Écrits sur le cinéma*, tome 2, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » [1945], dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1997, p. 10.

pleinement valide —, est avant tout l'histoire de cet acheminement vers la ressemblance, en gros, une quête du réalisme, elle-même chevillée à ce désir impétueux d'échapper au temps, à la mort, à la disparition. Les arts plastiques se seraient développés avec ce souci permanent « d'exorciser le temps » en réalisant tantôt des substituts du corps du défunt, tantôt une image « éternelle » qui assure la perpétuation de son souvenir¹¹. Graduellement, à « [...] la survie de l'homme [s'est substituée] la création d'un univers idéal à l'image du réel et doué d'un destin temporel autonome¹² ». Ce « besoin d'illusion » s'empara de tous les arts à partir du XV^e siècle, notamment avec l'apparition de la perspective, et ce, jusqu'à ce que la photographie et le cinéma — les « rédempteurs » de ce « péché originel de la peinture occidentale » — viennent combler définitivement notre « appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu¹³ », délestant ainsi la peinture de sa soumission à la figuration.

À la différence des autres formes artistiques dans lesquelles, toujours, intervient le concours d'un humain chargé de produire cette illusion, les arts issus de la reproduction mécanique rendent à nouveau présent, « dans le temps et l'espace », un objet re-présenté sur une surface sensible. L'image qui en découle nous apparaît, en raison de l'automatisme de la captation, comme un « phénomène naturel », qui participe directement de la chose même, de son ontologie : elle *est* cette chose. La photographie nous met en présence d'une présence qui a été là, devant l'objectif, dont nous ne pouvons nier l'existence (Bazin rejoint Barthes et Cavell sur ce point)¹⁴. Ce que la photographie et le cinéma nous rendent, sans avoir à passer par le concours de l'homme, c'est « cet objet lui-même », et Bazin ajoute, « mais libéré des contingences temporelles¹⁵ ». Qu'est-ce à dire ?

¹¹ Cette thèse est développée notamment par Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992, p. 25-57.

¹² *Ibid.*, p. 10.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ Il est entendu que, pour les besoins de l'argument, nous avons exclu le cinéma numérique, les images de synthèse, qui remplacent, comme le note bien Edmond Couchot, le « ça a été » de la photographie et du cinéma, et le « c'est » de la télévision, par le « ça-peut-être » de l'image numérique. (Edmond Couchot, « Au-delà du cinéma. Image et temps numériques », *Cinémas*, vol. 5, n° 1-2, automne 1994, p. 76)

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

Si les arts plastiques sont nés de ce désir d'échapper à la finitude par le biais de simulacres, seuls la photographie et les arts qui en procèdent réalisent — à la fois mystérieusement et mécaniquement — une passerelle ontologique entre la chose et sa représentation. Nous sommes devant une photographie ou devant un écran de cinéma, devant une chose de la réalité qui a existé à un moment du temps et qui, pour cette raison, n'est plus ce qu'elle fut au moment où elle a été captée. La photographie et le cinéma nous la restituent donc telle qu'elle « a été », dans un irrationnel « ici et *jadis* », comme le souligne Barthes¹⁶. En même temps, ils nous la donnent à voir telle que nous ne l'aurions jamais vue dans la réalité, puisque, libérée des « habitudes et des préjugés » avec lesquels notre perception enrobe toute chose du monde, ils nous la rendent « vierge à [notre] attention¹⁷ ». Cette nouvelle visibilité des choses du monde — ce que Bazin appelle la « révélation du réel » — est rendue possible par l'impassibilité mécanique de l'enregistrement photo-cinématographique qui interrompt le flux du temps en réalisant une représentation directe, non médiatisée par l'homme, des choses et des êtres. C'est cet enregistrement automatique qui rejoint, tout en le dénouant une fois pour toutes, ce « complexe de la momie » qui a hanté l'inconscient de l'histoire de l'art depuis les temps premiers. Au lieu d'aspirer à créer, comme les autres arts, une image « éternelle », l'image, photographique et cinématographique, est un « moulage » : la première, « embaume le temps », la seconde momifie « le changement ». Comme l'écrit Bazin dans « Théâtre et cinéma » :

la photographie procède, par l'intermédiaire de l'objectif, à une véritable prise d'empreinte lumineuse. [...] Mais la photographie est une technique infirme dans la mesure où son instantanéité l'oblige à ne saisir le temps qu'en coupe. Le cinéma réalise le paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée¹⁸.

¹⁶ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸ André Bazin, « Théâtre et cinéma » [1951], dans *Qu'est-ce que le cinéma?*, *op. cit.*, p. 151.

Dans les deux cas, ce qui prime, c'est qu'ils conservent et re-produisent une trame du temps. La métaphore du moule, de l'empreinte, ainsi que de l'embaumement, traversent toute l'œuvre de Bazin, et lui permet d'insister sur le double registre — essentiel à l'unicité de ces deux arts — de « préservation » et de « restitution » du temps. Ils produisent, d'une part, une image des choses et des êtres soustraite à l'irréversibilité corruptrice du temps ; d'autre part, ils en confirment l'emprise... mieux, ils en proposent une image, instantanée ou mobile. Et cette image, que la technique d'enregistrement datera fatalement, à son tour, à son rythme, se corrompra — bien que ceci dépasse le propos de Bazin, tout en rejoignant celui que nous retrouverons tout au long de cette thèse. Le temps se trouve donc conservé et restitué dans sa représentation des objets, trahi ou révélé par la technique d'impression, et inscrit progressivement au cours de la durée de vie de l'image elle-même.

Nous disons que le cinéma et la photographie réalisent une image du temps tout en s'y soustrayant dans un premier temps : c'est bien parce que la pellicule sait capter une coupe du temps ou s'envelopper dans le mouvement de sa durée, qu'elle l'archive et l'offre à notre perception. Selon la célèbre formule de Jean Louis Schefer, « le cinéma est la seule expérience dans laquelle le temps m'est donné comme une perception¹⁹ » — la photographie, selon ses propres modalités, ne fait pas autre chose.

3. Apories (de l'image) du temps

Mais lorsque nous disons que nous obtenons une « image du temps », ne parlons-nous pas trop vite ? Qu'est-ce, au fond, qu'une image du temps ? Quelle vision du temps est présupposée par cet énoncé, pour qu'il devienne ainsi sensible ? En gros, sur quoi repose une représentation du temps, et en quoi est-ce que le cinéma et la photographie nous permettent d'en faire l'« expérience » ? Sans pénétrer pour l'heure les méandres infinis de

la question de la « représentation », de l'expérience ou de la « figurabilité du temps », ni de proposer une exégèse quelque peu complète des débats philosophiques et scientifiques innombrables qu'ils ont engendrés, de Zénon jusqu'à Augustin et Heidegger, de Newton à Einstein et Ricœur, il s'agira plutôt d'interroger dans ce chapitre, très simplement et modestement, la modalité par laquelle, au cinéma comme en photographie, le temps devient visible.

La question pourrait se formuler dans ces termes : le temps peut-il accéder à la visibilité sans trahir sa nature propre qui est, pour Kant par exemple, d'être « proprement invisible » ? Le temps, si l'on suit la critique kantienne, est une forme pure de l'intuition sensible, et ne peut s'appréhender que de l'intérieur, en dehors de toute phénoménalité externe : « le temps n'est autre chose que la forme du sens interne, c'est-à-dire de l'intuition de nous-mêmes et de notre état intérieur²⁰ ». Toute perception externe du temps, dans la mesure où elle se trouve saisie « spatialement », viendrait nier le caractère essentiel de l'expérience du temps qui ne se donne que comme pure intuition interne. Si le temps n'est pas une « détermination objective » des choses qui existerait en dehors de notre intuition, peut-on dire que le temps se « loge » dans des objets ? Si « [le temps] n'est point inhérent aux objets mêmes, mais seulement au sujet qui les intuitionne » (p. 104), comment peut-on dire que le cinéma « enregistre » et par là-même est en mesure de nous offrir une perception du temps ? N'est-ce pas plutôt — comme le pensaient les Grecs — un mouvement externe qui est perçu, et duquel nous faisons découler notre représentation du temps ? L'analytique kantienne du temps, au contraire, part du principe inverse. C'est notre intuition du temps qui nous permet de percevoir tout phénomène — y compris le mouvement — dans sa dimension temporelle. La perception du mouvement est pour ainsi dire subordonnée à notre intuition du temps. De la même façon — comme l'avancera Deleuze — si le temps apparaît directement au cinéma, c'est en se subordonnant le

¹⁹ Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997 [1980], coll. « Petite bibliothèque du cinéma », 4^e de couverture.

²⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, § 6, III, 60, trad. Alexandre J. L. Delamarre et François Marty, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1980 [1848], p. 100.

mouvement. Mais le problème demeure entier : comment pouvons-nous dire que le temps devient « perceptible » ?

On connaît les arguments de Bergson pour réfuter les prétentions du cinéma à rendre compte du temps, sous prétexte que le cinéma reproduit un vieux préjugé philosophique selon lequel le mouvement, par lequel s'exprime la durée, puisse être représentée par une succession d'instantanés, de coupes immobiles²¹. Cette conception fait abstraction de la nature de la durée qui est pur devenir : en la représentant par le biais d'une succession d'images arrêtées, on ne fait que traduire le temps spatialement, et nier son fait irréductible. Encore une fois, le cinéma et la photographie, selon ces modèles, rateraient le temps en cherchant à l'exprimer en passant par la catégorie de l'espace. En le déduisant du mouvement parcouru par un mobile, par exemple, on le réduit à une représentation abstraite ou externe.

Devant ces apories de la représentation du temps, peut-être serions-nous tentés d'abonder dans le sens de Paul Ricœur, et de considérer que seul le récit nous permet de traduire notre expérience toute « humaine » du temps, d'en offrir une « configuration » préhensible : « le temps devient humain, écrit-il, dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle²² ». Aussi imposant et imparable que soit l'argument de Ricœur, il nous semble au contraire que la confrontation avec le régime photographique et cinématographique en confirme les limites, comme nous aurons la chance de le développer plus loin : ce n'est qu'indirectement, artificiellement ou secondairement, que le « mode

²¹ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 1969 [1907], p. 272-315. L'analyse de Deleuze est bien connue, et nous aurons la chance d'y revenir à un moment ultérieur de la thèse. Nous la résumerons ici en disant que, Deleuze parvient à montrer que ce qui relève pour Bergson d'une illusion que le cinéma perpétuerait, repose en fait sur une mécompréhension du fait cinématographique. Pour Deleuze, le cinéma se compose, au contraire de ce que pense Bergson, mais dans le sens de son analytique du temps et du mouvement, d'« images-mouvements » — définies comme une série de « coupes mobiles de la durée » nous offrant une image indirecte du temps (celui-ci est produit par l'articulation des plans et du mouvement) —, et d'« image-temps » — des « images directes du temps » qui ne dépendent plus, pour apparaître, du mouvement, et qui apparaissent sous diverses variétés : image-cristal, image-pensée, etc. Voir Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 9-22.

narratif » nous permet de saisir le temps, de la même manière que l'image-mouvement ou les articulations du montage ne peuvent nous donner qu'une image indirecte du temps.

Il semble pourtant qu'il y ait un lien plus fondamental, plus originel, plus intuitif, qui lie le cinéma et la photographie au temps, et que j'illustrerai à l'aide de cette phrase de Bergson, dont j'usurpe volontiers le sens pour les besoins de ma cause : « Partout où quelque chose vit, il y a, ouvert quelque part, un registre où le temps s'inscrit²³. » Le cinéma et la photographie seraient une modalité de cette ouverture par laquelle s'inscrit le temps, que je décrirai ici comme le tracé d'un devenir. Arrêtées ou mobiles, les images nous disent avant tout le lien de solidarité entre les choses du monde et le temps, par lequel nous les appréhendons. Mais en nous présentant « automatiquement » l'image d'un monde déjà-passé, n'est-ce pas l'ancienne distinction entre le temps et l'espace qui s'effondre, puisque ce que nous avons sous les yeux c'est une unité sensible qui lie l'espace-temps dans notre perception. Le temps permet de percevoir un changement, un devenir, qui affecte un lieu, un corps, et il apparaît dans cet écart, essentiellement, comme ce dans quoi coexiste un passé, un présent, un futur. Cette perception du temps nous est donnée dans des objets temporels, qui médiatisent le temps et nous le dévoilent : la photographie et le cinéma ne font pas autre chose que de nous placer devant des manifestations du temps. Comme le dit Alain Ménil,

si le temps ne se découvre que par la médiation d'objets eux-mêmes temporels, et que si cette dernière qualité ne se comprend qu'en référence à un substrat plus profond que nous nommons le temps, ce dernier ne s'appréhende sensiblement que par la médiation de ce qui en porte ou en subit les effets²⁴.

Ces « objets temporels » que le cinéma et la photographie enregistrent appartiennent, par ailleurs, à un temps passé, donné à voir au présent et dans lequel a germé un avenir. En cela, ils archivent un fragment du temps, temporellement hétérogène, car en

²² Paul Ricoeur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais/Points », 1991 [1983], p. 17.

²³ Henri Bergson, *Évolution créatrice*, op. cit., p. 16.

²⁴ Alain Ménil, *L'écran du temps*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1991, p. 19.

lui subsistent plusieurs passés (du temps de captation à celui de ses diverses réceptions), un échafaudage des temps à venir et un moment présent de l'appréhension. C'est cette configuration temporelle hétérogène, donnée dans l'image, qui nous dit une vérité du temps, irréductible à toute vision unitaire ou linéaire. C'est cet étoilement du temps que la photographie et le cinéma peuvent rendre sensible, que certaines œuvres nous aident à percevoir, que d'autres tendent à gommer.

4. Le paradigme historique de la conservation temporelle ou « l'émergence du temps cinématographique »

Les nouveaux médias du XIX^e siècle que sont la photographie et le cinématographe — auxquels nous devrions ajouter le phonographe —, nous le disons depuis le début, représentent et archivent le temps. À la différence de la littérature, de la peinture ou des partitions musicales, ils restituent une durée ou une instantanéité prélevée sur du réel²⁵, qui n'est pas médiatisée par une écriture ou une figuration picturale, qui ne dépend pas de la vitesse de lecture du lecteur, du temps d'un observateur ou encore de l'interprétation d'un soliste. Ces médias stockent et régulent le temps de façon autonome²⁶. S'il est en effet possible, comme le note Stephan Bann²⁷, de relativiser le choc qu'a pu représenter l'invention de la photographie, longtemps perçue comme une extension perfectionnée de la gravure, prise dans la longue durée des inventions et des prototypes, et en raison de la complexe série culturelle dans laquelle elle apparaît comme un maillon essentiel, mais parmi d'autres, il demeure que la photographie et les arts qui procèdent d'elle, possèdent, même s'ils prirent du temps à l'acquérir, une véritable spécificité médiatique quant à la représentation et à l'archivage du temps, en introduisant le temps directement dans l'image

²⁵ La photographie, bien entendu, ne naît pas instantanée et les premiers daguerréotypes supposent de très longues expositions. Les photographes utilisent, encore aujourd'hui, des durées d'expositions très variables, allant de 1/2000^e de sec. à plusieurs heures, faisant de l'idée de l'instantanéité de la photographie une caractéristique fort relative, mais néanmoins utile, si l'on veut distinguer la photographie du cinéma qui produit non une image fixe, mais restitue une durée.

²⁶ Voir sur ce point Friedrich Kittler, « Gramophone, Film, Typewriter », *October*, n° 41, 1987, p. 104.

(comme nous le verrons, lorsque nous aborderons les thèses de Jean Louis Schefer). Il est intéressant de rappeler ici que les ruines apparaissent, dès la fin du XVIII^e, comme un des avatars de ce paradigme de la « conservation » et de la « représentation du temps », dont la photographie et le cinéma seront, au cours du XIX^e siècle, un des nouveaux modèles privilégiés.

Les ruines, comme nous l'avons analysé au dernier chapitre, sont un mode d'apparaître du temps, elles sont des « objets temporels ». Elles nous font éprouver les diverses strates, inscrites en elles comme sur un palimpseste : les ruines sont médiatrices du temps, passé, présent et à venir. Elles sont l'indice en creux, lacunaire et excessif à la fois, d'une stratification de passés, et de futurs possibles, offrant divers signes de vies. Nous avons vu de quelle façon, pour Ruskin notamment, l'une, sinon *la* force de l'art — et c'est en cela que l'art est aussi résistance — repose sur le fait qu'il conserve du temps, tout en étant travaillé par le temps : sa présence est toujours, ainsi, à contre-temps — d'où découle sa fascination pour les ruines.

Mais n'est-il pas possible de dire, même si la remarque peut paraître banale et naïve, que l'art nous met toujours en contact avec un temps passé, avec une forme ou un « esprit du temps ». Toute œuvre d'art serait, si l'on suit ce raisonnement, par vocation, documentaire, testamentaire : elle documente le monde qui l'a vu naître, elle témoigne du geste de son créateur, de l'existence de son modèle, plus ou moins directement, et conserve une promesse de présence de ce passé pour des générations futures. Peu importe d'où elle vient, tant qu'elle survit, elle fait *reste*. Alors que toute l'histoire de la modernité tend au fugitif, à l'évanescence, à l'éphémère, l'art — et ce, y compris les formes d'art par essence éphémères, les performances, les œuvres *in situ*²⁸ —, persiste et témoigne de son temps. Du type de matériau utilisé jusqu'à la vision du monde qui s'exprime dans ses formes, toute

²⁷ Stephan Bann, *The Clothing of Clio*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

²⁸ Pour éphémères qu'elles soient, chacune de ces manifestations artistiques est, en général, abondamment documentée, que ce soit à l'aide de textes, de photographies ou de films qui n'ont beau pas être l'œuvre, en conservent une trace, et permettent à l'œuvre d'exister en tant que trace.

œuvre d'art se trouve *datée*, d'une façon riche et profonde. De cette inscription dans le temps provient à la fois sa valeur objective d'histoire et sa valeur subjective d'ancienneté.

Ceci dit, ces observations peuvent difficilement être qualifiées de transhistoriques et force est de rappeler qu'il n'en fut pas toujours ainsi. Si les hommes ont toujours voulu assurer à leurs œuvres une pérennité, il aura fallu attendre la fin du XVIII^e siècle et surtout le XIX^e siècle, le siècle de l'historiographie moderne, du musée, de l'archéologie, de la photographie et de ses extensions technologiques (de la chronophotographie jusqu'au cinéma), pour que cette idée d'une « conservation du temps » passé, logé dans des objets, représenté par des œuvres, trouve un milieu propice pour se développer et atteindre un statut épistémologique et esthétique important. En même temps, à ce moment, le passé apparaît comme mystérieux, étranger, sur une ligne du temps qui nous en sépare radicalement, mais qui nous permet de l'étudier, de tenter de le retrouver, en faisant entre autre appel à diverses « techniques ».

Cette idée, en effet, viendra littéralement s'incarner dans ces médias « mécaniques » que sont la photographie et le cinéma, qui parviennent à enregistrer « automatiquement » le temps (c'est-à-dire un espace-temps ou un espace « temporalisé »), qu'il s'agisse d'un instant ou d'une succession d'instant. Ces deux médiums apparaissent néanmoins dans une série culturelle, médiatique et scientifique — où les ruines, de façon souterraine, de la littérature gothique jusqu'aux fantasmagorie de Robertson joueront un rôle important — à l'intérieur de laquelle la question de la « présence du passé » représente un enjeu majeur. Les daguerréotypes, comme les premières vues Lumière et les premiers enregistrements sonores participeront, à côté de d'autres modalités de représentation, d'un même paradigme de « conservation temporel ». Comme le note Stephen Bann dans *The Clothing of Clio*, les discours et les médias engendrant des « effets de résurrection » traversent toute la fin du XVIII^e et le XIX^e siècle²⁹. L'idée d'une re-présentation du passé participe selon lui d'un plus large continuum de modes de représentation historique à l'époque, de l'historiographie au diorama, du musée au roman historique et à la fantasmagorie, au point où il peut

affirmer que « *the evidence goes to show [...] that photographic reproduction aroused no absolutely new types of response*³⁰. »

Dès la fin du XVIII^e et tout au long du XIX^e siècle, comme le note Philip Rosen, « *documents, remains, survivals, ruins and edifices, fossils — in short indexical traces that attest to a past by emerging into the present from it — achieved a kind of epistemological prestige in an era of intensifying time consciousness*³¹. » En effet, on assistera à l'époque à l'institution de nouvelles disciplines et de nouvelles pratiques culturelles, à la reconfiguration d'anciens savoirs et d'anciens usages, en fonction d'un même idéal de représentation et de reconstruction du passé. Cette conscience renouvelée du temps, alimentée par une accélération du développement technique, produira une variété de manipulations et de visions futuristes. Il est intéressant de rappeler que l'imaginaire des ruines qui fleurira à cette époque, se nourrit à la fois des tendances rétrospectives (l'histoire de l'art winckelmanienne, le choc de la découverte de Pompéi, etc.) et projectives (les uchronies dystopiques et « ruinistes » de Grainville, de Mercier, etc.) ou parfois des deux à la fois (les *Ruines* de Volney ou de Hubert Robert) : le temps se conserve, mais aussi se décompose, se recompose, s'échafaude dans des constructions imaginaires et scientifiques complexes.

Mary Ann Doane, a analysé de façon fort convaincante ce paradigme discursif et médiatique, apparu au XIX^e siècle, qui a trait à l'idée de conservation, d'archive, d'enregistrement, de représentation, d'indicialité et de trace. De la psychanalyse freudienne à la méthode graphique de Marey, de la théorie de l'indice chez Peirce jusqu'au concept de persistance rétinienne, de la photographie instantanée jusqu'au cinématographe³², une bonne part de la modernité du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle est liée selon elle à la

²⁹ Stephan Bann, *op. cit.*

³⁰ *Ibid.*, p. 133.

³¹ Philip Rosen, *Change Mummified*, *op. cit.*, p. 115.

³² Voir sur ces points Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2002.

re-présentation du temps, un temps différé, stocké ou emmagasiné, que ce soit dans un daguerréotype, dans la force de travail ou dans les profondeurs de l'inconscient.

L'un des enjeux majeurs de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, sera celui de la représentation et de la *représentabilité* du temps, qui se traduit par une série de nouvelles modalités d'appréhension et de structuration du temps. Doane retrace dans son ouvrage ce qu'elle appelle *the emergence of cinematic time*, en s'appuyant sur des exemples tirés du domaine de la physiologie, de la peinture, de la philosophie ou des jouets optiques. La possibilité de pouvoir traduire visuellement, graphiquement, mathématiquement, philosophiquement le temps qui, comme le dit Proust, « d'habitude n'est pas visible », s'inscrit dans une vaste constellation discursive et médiatique, à l'intérieur de laquelle la photographie, la phonographie et le cinéma vont évidemment jouer un rôle déterminant. Car représenter le temps suppose qu'il puisse être en quelque sorte fixé sur une surface sensible, dans la courbe d'un mouvement, dans une équation mathématique, sur un rouleau de cire ou une pellicule sensible.

Doane analyse l'émergence de ce paradigme, en le liant au choc de la modernité qui entraîne avec elle différentes modalités de rationalisation et de régularisation des flots du temps. S'il faut en croire tant Benjamin que Kracauer, la modernité est vécue comme un assaut temporel, une pression violente, qui se vérifie notamment par la multiplication des moyens de transport et des médias de masse, le développement de la force industrielle ainsi que des centres urbains, une plus grande circulation des biens, des marchandises, de l'information, la naissance d'une culture du divertissement de masse, des techniques sophistiquées d'aliénation populaire et une raréfaction de l'expérience.

Toutes ces mutations ont profondément transformé l'appréhension du temps dans la modernité : le temps est de moins en moins vécu de l'intérieur, de façon immersive, mais est perçu de l'extérieur, de manière abstraite : il est médiatisé. L'apparition des montres de poche, des fuseaux horaires, d'un temps de travail rationalisé et découpé en blocs de temps, ont « désincarné » le temps, représenté désormais par de nouveaux modes de figurations externes. Mais le choc de la modernité prend également la forme d'une anxiété temporelle,

nulle part plus explicite que dans la conception du « spleen » baudelairien qui, selon la formule de Benjamin, « rend le temps sensible ». L'instabilité liée à cette pression du temps, les perturbations dans l'ordre de la perception et des nouveaux modes du sentir, tous fruits de la modernité, trouvent leur corrélat dans divers efforts d'endiguer le temps, de lui trouver un moule ou une structure afin d'en atténuer les effets destructeurs : la modernité sera, en effet, également, l'ère de la rationalisation, du calcul et de l'embrigadement du temps.

Selon Doane, le cinématographe se constituera dans ses premières années en se négociant une place entre ces deux tendances : mise en avant de la captation spontanée, du hasard, de l'impromptu « *flow of life* », d'une part, et d'autre part, une organisation et une structuration du temps qui permet de doter le contingent d'une signification, de le « sémiotiser ». Elle avance l'hypothèse selon laquelle l'imprévisible, l'instable, le contingent, propres au médium cinématographique à ses débuts, génèrent des effets d'attraction, de fascination mais aussi d'anxiété, similaires à ceux qu'engendre l'expérience de la modernité³³. Les vues d'actualités qui dominent la production des dix premières années du cinéma témoigneraient bien de ce double régime de choc, d'angoisse et de fascination³⁴. Ces *one-reelers*, montrant souvent en un seul plan fixe, une arrivée en train, une scène de rue, des enfants au bain, une partie de carte, se sont trouvés rapidement menacés de l'intérieur par une « indiscernabilité temporelle » (ces films sont d'un temps, mais de quel temps, comment le savoir ?), mais aussi par une certaine dose d'absence de signification, en laissant la part belle au hasard, à la spontanéité de la captation, au vide sémiotique (c'est également ce que note Kracauer à propos de la photographie, dans les années 1920).

³³ *Ibid.*, p. 169.

³⁴ Je renvoie aux très nombreux travaux sur la question qui sont apparus depuis les années 1980 qui ont trait au « cinéma des attractions », et en particulier à André Gaudreault, Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma ? », dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dirs.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989.

Doane, à partir de l'analyse de deux films d'exécutions, *Electrocution of an Elephant* (1903) d'Edison et *Execution of Czolgosz, with Panorama of Auburn Prison* (1901), s'attarde à deux modes par lesquels le cinéma, très tôt, est parvenu à échapper à ce qu'elle identifie comme le danger d'une « représentation sans signification » : dans le premier cas, il s'agissait d'encadrer cet enregistrement par un événement qui le légitime (l'exécution de Topsy, l'éléphant, est *en soi* un événement), le fixe dans le temps, le dote d'une signification et limite l'effet perturbant que produit le pur et simple enregistrement d'un réel « indéterminé » (celui dont Kracauer chantera les vertus). Dans le second, Doane analyse de quelle manière on passe du film d'actualité en bonne et due forme (avec un plan à l'extérieur de la prison le jour soi-disant de l'exécution) à une forme narrative primitive (la reconstitution de l'exécution par des acteurs), qui endigue ainsi le contingent en arrimant la signification et le déploiement temporel à la loi d'un récit (bien que minimal). Dans chacun des cas, c'est la mort qui boucle le récit, y met un terme.

Le cinéma comme « archive du temps », devient très tôt le lieu où se construit et s'enroulent divers niveaux de temps chez le spectateur, du temps de la projection (qui lui-même peut varier selon la vitesse de défilement), jusqu'à la construction du temps par le biais du montage et, plus généralement, de son organisation progressive et de plus en plus complexe dans des formes narratives³⁵. Dans *Execution of Czolgosz* on peut déjà identifier, simplement, un temps de l'événement « ayant-eu-lieu » auquel le film se réfère (l'exécution, le 29 octobre 1901, de l'anarchiste Leon Czolgosz, le panoramique à l'extérieur de la prison pris, apparemment, le jour de l'exécution) ; un temps fictif (l'exécution représentée par la « fiction », reconstituée et filmée dans un plan fixe, et que le montage artificiellement raccorde avec le plan de l'extérieur de la prison) ; un temps de l'enregistrement proprement dit (la durée de l'action telle que jouée par les acteurs à un moment donné, suivant l'exécution). À cela s'ajoute aussi les innombrables temps de projection auquel le film a donné lieu et que les spectateurs ont vécu, et la conscience de ce temps-là, passé, qui s'ouvre à nous qui le regardons aujourd'hui en DVD... Ce sont tous

ces temps qui sont impliqués dans cette simple bande de pellicule (ou ce fichier numérique), de quelques minutes.

Mais on pourrait se demander si tous ces temps sont présents lorsque nous sommes devant ce film, devant un film en général ? Autrement dit, le cinéma témoigne-t-il toujours de cette épaisseur et de ses stratifications de temps, ou n'est-ce pas, plutôt, dans une certaine configuration spécifique, en amont (dans l'œuvre) ou en aval (dans sa réception), que cette multiplicité du temps est éprouvée et rendu sensible. L'image cinématographique, autrement, n'est-elle pas toujours perçue au présent, selon un lieu commun répandu et alimenté par nombre de théoriciens ? Le cinéma aurait beau conserver un temps passé, ce dernier ne nous est-il pas toujours donné au présent ?

5. Le cinéma, un art du présent ?

Un des traits particuliers du cinéma serait de produire à partir de ces différents versions ou modalités du temps, énumérées pêle-mêle ci-dessus, un même et unique effet de « présence » pleine, qui nierait à première vue ce jeu que nous avons identifié entre différents niveaux temporels, au profit d'un « ici et maintenant » obstiné, d'où le cinéma tire son « impression de réalité ». Pour de nombreux théoriciens, l'image cinématographique est toujours donnée au présent, à la différence de la photographie, qui est directement une évocation du passé. Le principe même de la projection cinématographique consisterait à rendre à nouveau présent un temps passé, mais de telle sorte que ce présent restitué se confond avec le présent, actuel, de la projection.

Reprenant la terminologie de Barthes, Christian Metz fonde l'opposition entre la photographie et le cinéma en partant du constat que, si dans la photographie, nous sommes devant un « cela-a-été », au cinéma on « ne vise pas un avoir-été-là mais un être-là

³⁵ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, *op. cit.*, p. 24.

vivant³⁶ ». Toute photographie se donne comme trace du passé, mais le cinéma (qui ajoute à la photographie le mouvement), plutôt que de nous faire ressentir la « trace d'un mouvement passé », nous donne un mouvement *actuel*, de sorte que, ajoute Metz, « la “pondération temporelle” dont parle Roland Barthes — cette impression d'un “autrefois” qui irréalise la visée d'une photographie — cesse de jouer devant le spectacle d'un mouvement³⁷. » Le récit lui-même aurait beau faire transiter différents temps, il se déroule — et se vit phénoménologiquement — en une succession de présents ininterrompus. Cette propriété du cinéma serait au fondement de l'identification primaire (avec le dispositif) et secondaire (avec les personnages et le récit) selon Metz.

Le mouvement « réel » produit un effet de réalité « présente » qui annulerait, *a priori*, l'impression d'une présence du passé, à la manière de la photo. Or, la question ne semble pas pouvoir se résoudre si facilement et l'analyse metzienne, trop absorbée par le phénomène psychologique (comparé au théâtre et à la photographie) de l'« impression de réalité », néglige l'expérience du temps propre au cinéma en la réduisant à une seule dimension, celle de la perception d'un « mouvement actuel ». Philippe Carcassonne commettrait une simplification similaire, lorsqu'il affirme : « le cinéma se borne au présent actif, le temps de la caméra qui filme et le temps du spectateur qui regarde artificiellement confondus sur l'écran³⁸. » Non pas que cette affirmation soit fausse, mais elle néglige une part essentielle de *ce que peut* le cinéma, d'une manière ou d'une autre, soit dans des œuvres singulières qui problématisent directement le temps ou, plus simplement, en variant l'approche pour y intégrer plusieurs niveaux de sensibilité au temps. On verrait alors que l'expérience singulière que nous propose le cinéma ne peut se limiter à l'absorption d'un « effet de réel », ni d'un « temps du récit », mais qu'elle permet de rendre présent, visible,

³⁶ Christian Metz, « L'impression de réalité », dans *Essais sur la signification, tome 1*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, p. 16.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁸ Philippe Carcassonne, « Le mauvais esprit du cinéma », *Cinématographe*, n° 97, cité dans Alain Ménil, *L'écran du temps, op. cit.*, p. 75.

frappant, un temps passé, et plus encore, des couches de temps enchâssés, qu'on aurait tort de confondre avec le seul présent de la projection.

La distinction qu'opère Pasolini entre cinéma et film pourrait s'avérer utile pour mieux expliciter et complexifier la dialectique entre le passé et le présent de l'image cinématographique. Dans ses « Observations sur le plan-séquence », ainsi que dans d'autres écrits, il propose de définir le cinéma comme un « plan-séquence infini, comme l'est précisément la réalité pour nos yeux et pour nos oreilles [...] et ce plan-séquence n'est autre que la reproduction [...] du langage de la réalité : en d'autres termes, la reproduction du présent³⁹ ». Ce « plan-séquence infini » ne fait que rejoindre la réalité qui, dans son devenir, est « toujours au temps présent⁴⁰ ». Or, pour Pasolini, ce temps présent est « infini, instable et incertain⁴¹ ». Afin que ces signes indécidables accèdent au sens, il faut que les « syntagmes vivants » soient mis en relation, qu'ils soient en somme montés (c'est ce que démontre Doane, par un autre biais). Ce n'est qu'alors, au moment où intervient le montage, que le « cinéma » se transforme en « film ». C'est alors que « le présent se transforme en passé », mais un passé qui, comme le précise Pasolini, « pour des raisons immanentes à la nature même du cinéma, et non par choix esthétique, apparaît toujours comme un présent (*c'est donc un présent historique*)⁴². » Ce montage est comparé à la mort, qui « opère un fulgurant montage de notre vie » en sélectionnant les « moments les plus significatifs » en un « bout à bout » qui transforme notre présent, « linguistiquement non descriptible », en un « passé clair, stable, sûr⁴³. » Le montage est donc, pour Pasolini, l'opération fondamentale qui rend le présent passé, tissant les moments significatifs et signifiants dans une narration stable sur le plan du sens, tout en nous présentant une image « techniquement » toujours au présent, moulée sur son propre présent historique.

³⁹ Pier Paolo Pasolini, « Observations sur le plan-séquence » [1967], dans *L'expérience hérétique*, trad. Anna Rocchi Pullberg, 1976, p. 211.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 209.

⁴¹ *Ibid.*, p. 210.

⁴² *Ibid.*, p. 211.

⁴³ *Ibid.*, p. 212.

Que le « présent historique » soit le seul temps de la captation cinématographique est confirmé par le fait que, malgré la rhétorique complexe et les différentes stratégies employées pour nous signaler que nous sommes au passé (teinte sépia, décor reconstitué, fermeture à l'iris signalant un flash-back, vieillissement ou rajeunissement des comédiens), ce « passé » sera toujours simulé, relatif ou produit par le montage, et ne fait au fond que rappeler le fait, banal en somme, que l'image qui est donnée est celle d'un présent historique « documenté ». Comme l'écrit Silvestra Mariniello, au sujet de la théorie pasolinienne, « [l]e temps historique, ou plus précisément le présent historique, s'inscrit dans les corps, dans les expressions, dans les gestes aussi bien que dans les paysages et les objets. Le cinéma ne peut pas reproduire le passé, parce que son matériau est informé par le présent⁴⁴. » Un *flash-back* n'est au passé qu'à la faveur d'une configuration narrative qui nous permet de s'y référer comme passé par rapport à un présent donné autour duquel il gravite et qui lui confère une place dans la structure du récit. De même, l'emploi de certaines pellicules typiques du film de famille (le film super 8 par exemple) — comme dans *Raging Bull* (1980) — pour donner l'impression d'une image au passé, génère malgré tout une image d'un *certain présent* filmé en 1980. Griffith aura beau avoir reconstitué la Babylone du roi Cyrus, ce qu'il a filmé porte l'empreinte — visages, corps, costumes, vision du monde — de 1914. En somme, on ne peut reconstituer le passé, on ne peut que — et c'est toute l'entreprise pasolinienne — traquer des survivances anachroniques du passé dans le présent historique qui se donne à la caméra.

L'erreur serait de confondre ce présent-passé avec le présent actuel de la projection ou encore avec le présent de la scansion du récit (nous sommes toujours à un « point » présent du récit). Il y aurait toujours ainsi au moins deux temporalités impliquées dans l'expérience filmique : le flux du temps présent, celui de la projection et du déroulement du récit, et la conscience irréductible du fait que ces images ont été tournées à un *moment*

⁴⁴ Silvestra Mariniello, « Technique audiovisuelle et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma », *Cinémas*, « Le temps au cinéma », vol. 5, n° 1-2, automne 1994, p. 43.

donné et que ce temps possède sa propre historicité⁴⁵, tout en rappelant que cette historicité, l'« image de l'histoire » — comme le souligne Benjamin — n'est pas homogène, et que le présent filmé peut lui-même être chargé de temps historiques enchevêtrés, hétérogènes, et ouvert sur une expérience plurielle du temps, tendue dialectiquement entre un *Maintenant* et un *Autrefois*⁴⁶.

Cette historicité, ce prélevé de temps historiques complexes qu'inscrit chaque film sont donnés dans la double matière du film, dans sa forme et son contenu. L'« impression de réalité », chère aux sémiologues de cinéma, passe aussi par une technique d'« impression *de* la réalité », et cette technique est en elle-même historique (malgré le peu de considération que lui accordent les sémiologues). Comme le remarque judicieusement Epstein,

l'image cinématographique constitue essentiellement un calligramme, c'est-à-dire que le sens y est indissolublement lié à la forme. [...] La richesse descriptive de l'image donne — qu'on le veuille ou non — un portrait minutieux, physique et spirituel, de l'époque où le film est né⁴⁷.

L'évolution des techniques et des innovations successives qui ont marqué l'histoire du cinéma (passage du noir au blanc à la couleur, formats de l'image, techniques de sonorisation, types de pellicule, mouvement de caméra) ainsi que le contenu de l'image (acteurs, mode vestimentaire, éclairage) sont des indices du moment où elles ont vu le jour et ce, malgré les efforts faits pour parvenir à retrouver une technique d'antan. L'emploi — que l'on pourrait qualifier de postmoderne — d'un noir et blanc typique du film noir (*The Man who wasn't there* [2001] des frères Coen, *Shadows and Fog* [1992] de Woody Allen), ou encore de mouvements d'appareils et d'une palette *Technicolor* apparentée au mélodrame sirkien (*Far from Heaven* [2002] de Todd Haynes), demeurent complètement chevillés à leur propre contemporanéité historique, bien qu'ils puissent traduire une certaine

⁴⁵ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time*, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁶ L'exemple de *Vangelo secondo Matteo* (1964), ainsi que les divers films *Apunti* que Pasolini tourna, avant ou après, dans le cadre de ses projets de films sur une adaptation de l'*Orestie* en Afrique ou son film sur l'*Inde* sont tous diversement loquaces sur ce point.

stratification temporelle. Même les films de science-fiction trahissent avant tout leur propre présent, et en disent plus long sur les techniques et l'imaginaire, disponible à cette époque précise, qui médiatise la figuration du futur, que sur le « futur » lui-même.

Le raisonnement mené jusqu'ici nous amènerait à conclure la chose suivante : nous nous trouvons au cinéma devant un présent-passé *présent*, en d'autres mots, un présent historique passé (celui de l'enregistrement), scandé par le présent de la projection et de la progression (le « moment présent ») du récit, qui nous rend ce passé au présent. Pour satisfaisant que puisse être ce postulat, il semble encore accorder trop de place au présent, en prenant ce même présent pour une chose acquise et évidente, comme si le présent était une entité homogène et unitaire, et comme si le temps cinématographique n'était fait que d'une succession de présents juxtaposés — reconduisant une position vigoureusement critiquée par Bergson. Mais ce qu'il faut voir, c'est qu'un des traits décisifs du cinéma est de parvenir à exposer à partir de la scansion de ce double présent (projection, récit) un entrelacs de temps hétérogènes, en somme, de rendre présent — à la vue — la complexité du temps.

Il suffirait de citer en exemple des cas où, au milieu d'un film, le passé historique apparaît *pour lui-même*, où la trame de temps singulière de son enregistrement — sa trace documentaire — se fait sentir avec force. L'absorption dans le flux du récit (dans un film de fiction) ou dans l'exposition du sujet (dans le cas du documentaire) se trouve alors rompue, ou du moins déphasée, et le présent de la projection se trouve scindé de l'intérieur par la présence, souvent émouvante, d'un marquage temporel précis. Cela peut être un détail anecdotique (la montre-bracelet au poignet d'un gladiateur, un avion traversant le ciel dans un film médiéval), ou un fait plus global : le faciès d'un acteur, un accent d'époque, l'apparition d'un éclat particulier des pellicules utilisées dans les années 1960 par les nouvelles vagues européennes. C'est tout le travail d'un Pasolini (*Edipo re* [1967], *Medea* [1970]) ou d'un Fellini (*Roma*, *Satyricon*), qui laissent le présent s'infiltrer au cœur de leurs antiquités reconstituées. Cela peut aussi être provoqué par l'image d'un lieu aujourd'hui

⁴⁷ Jean Epstein, « Naissance d'un langage », *op. cit.*, p. 60.

disparu ou en voie de transformation (Ferreri tournant *Prends garde à la femme blanche* [1973] dans le chantier des Halles, Godard tournant *2 ou 3 choses que je sais d'elle* [1966] au milieu des grands projets de transformations urbaines de Paris au milieu des années 1960). C'est sans doute pourquoi, de façon moins préméditée, les ruines, notamment celles de la Seconde grande guerre, revêtent une telle poignance documentaire (nous y reviendrons dans le 4^e chapitre). Elles ont cette capacité de déborder le présent du récit en inscrivant directement le présent historique du tournage. Comme le décrit si bien Ménil,

[N]ous retrouvons dans les éclats des ruines un témoignage direct dont la force nourrira précisément certains films : leur génie aura été d'intégrer à leur fiction l'opacité du lieu réel, non réinventé, non remaquillé. La réussite de *Berlin Express* de Jacques Tourneur, celle de *A Foreign Affair* de Billy Wilder tiennent aussi pour une grande part à cette « clairvoyance » du cinématographe d'avoir métissé des intrigues avec ce qui, au départ, leur était le plus étranger, le plus extérieur et arbitraire. Le décor réel devient ainsi plus qu'un fond neutre, ou un simple cadre, mais l'enjeu même d'une narration soucieuse d'emporter avec elle tous les signes du réel le plus immédiat, permettant ainsi au cinéma de renouer avec la vocation testamentaire de toute image⁴⁸.

Mais on pourrait se demander si dans ce cas-ci, comme dans d'autres, le mode d'apparaître du temps au cinéma se réduit à ce présent-passé s'insinuant dans la trame d'une fiction se déclinant au présent, par accident en quelque sorte. Cette brèche dans la trame plus ou moins lisse de la fiction, ne nous indique-t-elle plutôt la capacité du cinématographe à réaliser, au sens fort, une coexistence entre différentes couches hétérogènes de temps dans une même image (on retrouve encore une fois la question qu'aborde Pasolini dans ses films du Tiers-monde), et d'offrir par le fait même une « perception directe » du temps historique qui ne serait pas tributaire de ce que Metz appelle le « mouvement réel ». L'idée que l'image cinématographique soit par essence au présent, ne se trouverait-elle pas ainsi radicalement remise en cause ?

Nous retrouverions ici une des intuitions fondamentales de Deleuze, et bien qu'il ne parle pas en termes d'images historiques — au sens où Benjamin l'entendait —, le modèle

⁴⁸ Alain Ménil, *L'écran du temps*, op. cit., p. 69.

qu'il propose peut sans trop de difficulté ni d'entorse, être utilisé dans le cadre de nos réflexions. Dans les pages qu'il consacre au postulat de « l'image au présent », « un des plus ruineux pour toute compréhension du cinéma⁴⁹ », il retrace les transformations qui ont affecté le signe cinématographique pour qu'il passe de l'image-mouvement à l'image-temps. La « récapitulation des images et des signes » qu'il entreprend dans *L'image-temps* débute par un rappel des thèses et de la taxinomie de signes élaborées dans le premier tome au sujet de l'image-mouvement. L'image-mouvement se constitue en coordonnant des objets (dont les positions dans le cadre varient dans l'espace) à un tout qui change (donné dans le temps et produit par le montage). Selon cette première thèse, « c'est le montage lui-même qui constitue le tout, et nous donne ainsi l'image *du* temps⁵⁰ ». Le temps ainsi donné est produit par l'opération de synthèse du montage qui « lie une image-mouvement à une autre⁵¹ », et en présente nécessairement une « représentation indirecte ». Ceci suppose — et il renvoie alors au postulat de Pasolini — que l'image-mouvement soit « elle-même au présent » afin que le montage puisse en faire la synthèse, retenant les « moments significatifs » et les traduisant dans un passé « clair, stable et descriptible ». Dans un second temps, il faut que « le tout qui change » soit donné dans chaque plan, que chaque « image-mouvement » soit une « matrice ou une cellule de temps », afin que la synthèse des images puisse s'opérer. De ceci découlent deux idées, qui sont « les deux pôles d'une représentation indirecte du temps » : « le temps dépend du mouvement, mais par l'intermédiaire du montage ; il découle du montage, mais comme subordonné au mouvement⁵² ».

Mais ce régime de l'image-mouvement suppose que le mouvement soit « normal », c'est-à-dire qu'il s'articule autour de centres (de gravité, d'équilibre, d'observation) permettant de coordonner dans un schème sensori-moteur un agencement entre des perceptions, des actions et des affections. Cette « situation sensori-motrice » s'écroule à

⁴⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Critique », 1985, p. 56-57.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibid.*, p. 52.

partir du moment où le mouvement devient aberrant, qu'il cesse de répondre à des centres, que les intervalles entre les images se mettent en valoir pour eux-mêmes, comme interstices. Ce mouvement « aberrant », en échappant au centrage, bouleverse la représentation du temps qui, soudain, surgit pour lui-même, directement, sans avoir à être déduit du mouvement. Ce qui se révèle, du coup, c'est l'antériorité du temps sur le mouvement (qui fait écho à la révolution de l'analytique kantienne du temps). Le temps qui surgit ainsi du dérèglement du mouvement, insiste Deleuze, nous force à remettre en cause la fausse évidence qui veut que l'image soit par principe toujours au présent. Plutôt, ce qui apparaît dans cette image directe du temps, c'est

qu'il n'y a pas de présent qui ne soit hanté d'un passé et d'un futur, d'un passé qui ne se réduit pas à un ancien présent, d'un futur qui ne consiste pas en un présent à venir. La simple succession affecte les présents qui passent, mais chaque présent coexiste avec un passé et un futur sans lesquels il ne passerait pas lui-même. Il appartient au cinéma de saisir ce passé et ce futur qui coexistent avec l'image présente⁵³.

Le temps, une fois « sorti de ses gonds », disjoint et délié de sa dépendance au mouvement, se donne directement dans l'image comme un temps plié, débordé de l'intérieur par des strates de temps qu'il contient en les redéployant sans cesse. Cette image-temps, que Deleuze rapporte à l'émergence du cinéma moderne (Welles, Rossellini, Resnais, Visconti), ne serait pas apparue tout de suite, pour elle-même, bien que les mouvements aberrants qui révèlent « l'antériorité du temps sur tout mouvement normal défini par la motricité » sont donnés tout au début du cinéma. Or, très tôt, on a cherché à conjurer ces « aberrations » en faisant du temps le « nombre » du mouvement, en le faisant procéder du raccord et de la constitution d'un mouvement ainsi normalisé, en inversant les rapports en quelque sorte. Ce n'est qu'à un détour de son histoire (l'après-guerre), comme nous aurons la chance de le détailler dans le prochain chapitre, que le schéma sensori-moteur se rompra et qu'apparaîtront ces « situations optiques et sonores pures », ces espaces déconnectés, ces états d'errances qui désenchaînent les rapports coordonnés entre la perception et l'action en

nous permettant d'accéder « à cette dimension proustienne d'après laquelle les personnes et les choses occupent dans le temps une place incommensurable à celle qu'ils tiennent dans l'espace⁵⁴. » Tout cela était pour ainsi dire en germe, dès les débuts du cinéma. Mais « [il aura fallu] le moderne pour relire tout le cinéma comme déjà fait de mouvements aberrants et de faux-raccords⁵⁵. » Ceci fait dire à Deleuze que « l'image-temps est le fantôme qui a toujours hanté le cinéma, mais [qu']il fallait le cinéma moderne pour donner corps à ce fantôme⁵⁶. »

En effet, il est frappant de constater à quel point les visions « fantomatiques » qui s'expriment dans les divers réemplois des images du cinéma des premiers temps dans un corpus de films expérimentaux contemporains (les films de Morrison, Ricci-Lucchi et Gianikian, entre autres, que nous aborderons dans le 6^e chapitre) sont fortement tributaires de cette influence, de cet éclairage rétroactif du cinéma moderne (sans s'y limiter toutefois). De la même façon, certains films de Garrel, de Rivette, de Ruiz, de Kenneth Anger nous invitent à relire les œuvres de Lumière, de Feuillade ou de Méliès, moins — comme l'a longtemps voulu une histoire officielle du cinéma — comme des étapes menant à l'institutionnalisation du cinéma narratif ou documentaire, mais comme le tracé d'un mouvement du monde qui procédait d'une saisie (d'un saisissement) de ce que Schefer appellera « l'être-fantôme » du temps dans l'image, antérieur à tout mouvement. Le croisement de l'analyse deleuzienne et pasolinienne nous permet ainsi de prendre conscience des différentes dimensions du temps cinématographique, au-delà du temps présent, en l'articulant sur une histoire qui la déborde.

⁵³ *Ibid.*, p. 53-54.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁶ *Idem.*

6. Un « soupçon de temps » : décomposition du monde et « revenances » du cinéma

En donnant un corps à ce fantôme qu'est « l'image-temps », on pourrait se demander si le cinéma moderne ne fait pas apparaître — ou nous rappeler — les fantômes qui peuplent, depuis toujours, le premier cinéma, et « l'ordinaire » du cinéma en général : c'est-à-dire, avant tout, la forme que prend ce trouble, du fait de l'introduction d'un « soupçon » de temps dans l'image. Cette idée, qui nous permet de donner une expansion théorique, historique et médiatique (que Deleuze semble négliger) à la sémiotique déployée dans *L'image-temps*, correspond sur bien des points à l'entreprise de Jean Louis Schefer, dans *Du monde et du mouvement des images*. La pensée de cet auteur, tout à la fois difficile, enchevêtrée, innovante et brillante, s'avère incontournable si nous voulons réfléchir — c'est ce que ce chapitre tente par divers voies de tracer — au mode spécifique d'appréhension du temps au cinéma. Si le temps est représenté « directement » dans le cinéma moderne, tel que le théorise Deleuze, la pensée de Schefer nous permet de retraverser, à rebours, le « premier cinéma » et de tirer les conséquences théoriques de cette incursion du temps dans l'image : celle d'un vieillissement du monde, d'une « spectralisation » des corps et des lieux.

Sans que la lecture de Schefer ne se trouve nommément infléchie par les « fantômes » du cinéma moderne (il n'en parle à aucun moment dans ces termes), il est raisonnable de soutenir qu'elle en porte la trace (du cinéma expérimental d'un Brakhage par exemple, à certaines œuvres de Garrel ou de Godard). Elle transite par un regard contemporain sur ces images travaillées par le temps et que le temps habite comme sa hantise première, ouvrant ainsi une nouvelle dimension, non négligeable dans le cadre de cette thèse, du temps au cinéma : celle de sa ruine (même si les ruines sont, nous le disions, singulièrement absentes en elles-mêmes du premier cinéma). Ce mouvement rétroactif du regard porté sur les œuvres, aurait au moins deux conséquences : il permet d'inscrire la situation contemporaine et une subjectivité historique dans l'appréhension du cinéma (en

particulier du cinéma des premiers temps), et, en retour, d'exposer le temps comme un enjeu fondamental de l'invention technique aussi bien que des figures et des scénarios qu'il inaugure.

Cette étude de Schefer sur le « milieu » de germination du « monde » des images en mouvement recoupe des réflexions sur la littérature (Poe, H.G. Wells), la psychanalyse (Freud), la philosophie (Lucrèce, Vico) et l'histoire de l'art (des peintures rupestres à Matisse). Elle consiste à cerner le creuset d'idées (sur l'univers, le mouvement, les machines mécaniques) dans lequel a pris forme le cinéma — moins comme sa conséquence logique et intentionnelle, que dans un partage d'une même constellation, d'un même imaginaire —, et ainsi mieux saisir l'apport propre à son invention. Sa lecture nous intéresse pour plusieurs raisons : elle confirme ce qui a été dit plus haut sur la configuration spécifique, et non exclusive, dans laquelle le cinéma et la photographie ont pu prendre corps (« tout cela était déjà prêt en idée ») ; elle est également marquée par l'idée, que l'on retrouve chez Deleuze, d'une antériorité du temps sur le mouvement, puisque, pour Schefer, ce que le cinéma introduit dans l'image, ce n'est pas le mouvement, mais le temps. Le mouvement serait même « né comme un accident d'enregistrement du temps, comme son chapelet⁵⁷ ». Et ce « soupçon de temps » bouleversera radicalement « la durée du monde et sa surface⁵⁸ », en prenant le relais de ce qui était déjà en branle — et ébranlé en profondeur — dans l'imaginaire de l'époque.

L'émiettement de l'univers, que l'on retrouve tant dans les récits fantastiques que dans la décomposition scientifique du monde solide, s'est incorporé, greffé — comme une seconde peau — aux « scénarios poétiques » du premier cinéma :

Ils ont intégré au schéma de la vie des émanations (âmes, fumées, souvenirs, fantômes...), c'est-à-dire donné jeu et champ à l'instabilité du monde (et rien n'y a changé : vitesse, rêve, montage haché, superpositions, collages cubistes) : les histoires filmées ont intégré les faits de décomposition du monde dans la pensée comme une espèce de loi physique⁵⁹.

⁵⁷ Jean-Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

Il pousse au plus loin cette idée dans sa lecture somptueuse de *La chute de la maison Usher* d'Epstein, à partir de laquelle il décline tous les appareils « à enregistrer le temps » convertis en mouvement (ce sont les premiers « appareils du fiction » du cinéma), qui mettent en abîme (et abîment, de l'intérieur) un univers travaillé par cette conscience du temps — matrice scénaristique inépuisable — que le cinéma introduit en en faisant une image. Le film d'Epstein en serait la conséquence logique. Si le cinéma, est « une machine à fabriquer du temps », c'est dans la mesure même où il accélère l'*œuvre* ou le travail du temps sur les choses du monde, en le manipulant, variant durées et mouvement en une dramaturgie inédite : il les décompose, en se moulant au mouvement erratique et corrodant de l'univers. Car « [c]ette introduction du temps dans les images est un soupçon ou une possibilité de vieillissement instant du monde⁶⁰ ».

La chute de la maison Usher serait un petit laboratoire présentant, comme à travers une loupe, ce lieu de « pure expérimentation des effets temporels » du cinéma, où le temps est devenu pleinement protagoniste et embraie sur le mouvement destructeur de l'univers (que Schefer rapporte à la révélation de Poe, dans *Eureka*). Le film réalise la « mise en ruine poétique du monde », en nous montrant le vieillissement des corps, l'effondrement des lieux, l'atomisation d'un mouvement effréné, l'instabilité et la friabilité de ces rencontres entre les hommes, les choses et les puissances dévorantes de l'univers, des variations de durée, une plasticité du temps. Si nous cherchons à prolonger ces remarques sur *Usher*, nous dirons que ce n'est pas seulement que les individus et les lieux qui apparaissent dans un film des frères Lumière, de Gance, de l'Herbier, sont d'une autre époque, d'une autre histoire : le film lui-même, par sa mécanique implacable, nous *montre* un autre temps, un monde qui pour cette raison s'affaisse et se décompose en floculations, qui enveloppe comme d'un voile funeste ce plâtre noirci des corps dansants, qui agite un grain instable, fait trembler une lumière qui rogne les décors et les visages. C'est tout cela qui découle du

⁶⁰ *Ibid.*, p. 76.

fait que l'image, dès sa naissance, est simplement « donnée au temps, ou elle l'introduit⁶¹ ».

Comme l'écrit Schefer :

[J]amais l'opposition dramatique du temps mangeant ou vieillissant les hommes et les choses à vue d'œil, réduisant l'univers en poussière d'atomes, cela n'avait jamais été une image, tout juste une conscience poétique ou morale.

Enfin, arrangeant des histoires, contes, reportages, documentaires, le cinéma a montré que l'homme n'était pas contemporain de l'univers, ni même de l'univers des petites choses — il n'a pu, pour raconter quelque chose, qu'accélérer l'un ou l'autre. Ce qui séparait l'homme de l'univers ou faisait radiographie de ce conflit de temps était justement le corps de l'image.

Et ce corps d'image apparaît en vieillissant ce qu'il enregistre. Le temps ne s'est « pas introduit par un rajeunissement des images », mais en portant immédiatement à l'image « des signes de vieillissement⁶² ». D'où cette prolifération de fantômes, de revenants, de spectres, d'apparitions, de vampires qui peuplent les fictions des premières années du cinéma — et qui ne cessent de resurgir, depuis, sur les écrans. Tout en embrayant sur les pratiques spirites, les photographies d'auras, les fantasmagories, tout le « continent onirique qui, comme un fuseau dévide sa laine, tisse sa toile depuis le début du XIXe siècle », le cinéma propose une doublure du monde qui se joue et machine « l'être fantôme du temps », comme « sa référence vraie ». Si le cinéma est, de part en part, tout comme la photographie, une « affaire de fantômes », si le cinéma nous présente tant d'« êtres de la survivance » qui s'agitent sur l'écran, si, enfin, on parle si volontiers et spontanément de « vieux films », « c'est sans doute, aussi, parce que l'image filmique est, aussitôt, intrinsèquement, menacée de disparition⁶³. »

⁶¹ *Ibid.*, p. 17.

⁶² *Ibid.*, p. 15.

⁶³ Georges-Didi Huberman, « Montage des ruines », *Simulacres*, n° 5, septembre-décembre 2001, p. 11.

7. Les ruines de l'image

« À la fin du XIX^e siècle, on a introduit le mot “pellicule” dans le vocabulaire technique de la photographie pour l’opposer à la “plaque” (elle-même très fragile pour la raison qu’elle était en verre). Il est extraordinaire que des hommes aient confié tant d’images, tant d’affects, tant de constructions, tant de beauté, à un support si proche, ontologiquement, de sa propre ruine⁶⁴. »

À tout ce qui a été dit jusqu’ici sur le temps du cinéma, nous serions tenté de rappeler, à la suite de Cherchi Usai, que si la technique cinématographique et photographique traditionnelle — dans sa définition la plus stricte — consiste à recueillir la *trace d’une impression de temps* sur de la pellicule, elle est elle-même soumise — avec le temps — à une *surimpression* du temps, sous forme de décolorations, d’éraflures, de traces de décomposition : la pellicule (photo, cinéma) est « ontologiquement » proche de sa ruine, et son espérance de vie est à peine plus longue que l’espace d’une vie (même si cette conscience est « assez nouvelle »). C’est ce que note d’ailleurs Jean Louis Schefer, au début de son ouvrage :

Ce qui est peut-être aujourd’hui propre à la vie du cinéma n’est pas sa mémoire (son archive) mais la conscience assez nouvelle que cet art extraordinaire a produit des œuvres destructibles et qu’il est une machine à produire et à détruire : c’est un art de « passage » dans nos vies, c’est-à-dire un art de la transition et un dispositif de spectacle à peine moins éphémère qu’une vie humaine⁶⁵.

Roland Barthes le mentionnait déjà à propos de la photographie qui, « comme un organisme vivant, [...] naît à même les grains d’argent qui germent, elle s’épanouit un moment, puis vieillit⁶⁶ ». C’est sans doute ce constat qui lui fera rajouter — bien qu’il ne fasse pas le lien entre ses deux observations — quelques pages plus loin dans son ouvrage,

⁶⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁵ Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images, op. cit.*, p. 6.

le *Temps* comme autre source du *Punctum*, à côté du « détail ». Le détail est de forme, relève de la composition, alors que le Temps est d'intensité, « c'est l'emphase déchirante du noème (« ça-a-été »), sa représentation pure⁶⁷ ». C'est cette sensation du Temps qui, pour Barthes, articule l'image sur la mort des sujets représentés, qui les *pré-destinent* à la mort (« ils mourront », « ils sont déjà morts »). Il y a donc bien une relation entre la représentation du temps — comme durée et comme fugacité — et la fragilité des supports d'enregistrement dans lesquels le temps est *pris*, mais continue de *devenir*, c'est-à-dire de se corrompre, ne fut-ce que virtuellement⁶⁸.

Edouardo Cadava, dans un texte fortement imprégné de Derrida, de Benjamin et de Barthes, écrit : « *simultaneously constructed and effaced, every image is a ruin, a lapsus imaginis*⁶⁹. » Sa méditation sinieuse et riche sur la fameuse photographie prise le 23 octobre 1940 (fig. 31), trois semaines après le bombardement de la Holland House Library à Londres, repose sur le postulat qu'une image de ruines expose la « vérité » de toute image, la met en abyme en quelque sorte. En retour, une image en ruine, rongée par le temps, dramatise la dialectique de la perte et de la survivance, de la mémoire et de l'oubli, au cœur de chaque image. « *The image is always at the same time an image of ruin, an image about the ruin of the image*⁷⁰ ».

Le cinéma sans doute complexifie la donne temporelle — déjà complexe — de la photographie. Les « blocs de durée » du cinéma restituent ce que Kracauer appelle le flux de la vie, le « *flow of life* ». On pourrait alors dire qu'en incorporant — *en faisant corps avec* — le flux temporel de la réalité matérielle, la pellicule cinématographique prend en charge deux temps : une *matière-temps* prélevée sur du réel (lui-même soumis à la pression du temps, à sa finitude), un *temps-matière* qui constitue sa matérialité temporelle. La « momie du changement », selon l'expression consacrée par Bazin, possède, elle aussi, un

⁶⁶ Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁶⁸ Il est frappant de constater que Barthes, à aucun moment ne fait le lien entre la fragilité du support, son caractère organique et la mort des individus qu'anticipe la photographie.

⁶⁹ Edouardo Cadava, « *Lapsus imaginis. The image in ruins* », *op. cit.*, p. 38.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

vecteur de temps, en elle aussi se *formule le changement*. Le support n'est pas indifférent à ce qu'il supporte, précisément parce qu'il n'est pas quelque chose sur lequel on pose une image. Comme le dit Didi-Huberman, « le support est ce dans quoi l'image *a pris*. Ce dans quoi l'image est *prise et partie prenante*⁷¹. »

Le cinéma matérialise et rend perceptible le temps, non pas seulement parce qu'il capte, stocke et imprime des durées, qu'il dégage l'entrelacs de temps historiques amalgamés dans chaque image, qu'il périmé ce qu'il filme en inscrivant son passage dans des « objets temporels », mais parce qu'il le traduit également, dans le corps même du support, sous la forme d'un lent processus de destruction. Le temps rend visible les marques, inscrites sur la pellicule, de son *passage* et de sa *survivance*. Elle est elle-même, pour emprunter un mot de Didi-Huberman, une « cendre vivante », une « affaire de fantômes ».

Le cinématographe, à ses débuts, inutile de la rappeler, était promesse d'immortalité. Plusieurs, suivant le cri du peintre de Poe dans le *Portrait ovale*, se seraient écriés « c'est la vie elle-même ! » Les premiers spectateurs du cinématographe n'auraient pas pu se douter qu'il s'agissait, *en vérité*, d'une machine à fabriquer de la ruine. Il suffit pour s'en convaincre de relire la presse corporative de l'époque :

Lorsque ces appareils seront livrés au public, écrivait un journaliste en 1895, lorsque nous pourrons photographier les êtres qui nous sont chers, non plus dans leur forme immobile, mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue⁷².

Ces discours, animés par la nouveauté de la technologie, se sont sans doute périmés assez vite, dès 1907, c'est-à-dire avant même que la pellicule manifeste des signes véritables de corrosion, au moment où la dimension « spectaculaire » du cinéma viendra se substituer, du moins dans la conscience populaire, à la mystique spectrale qui anime la recension de Maxime Gorki, revenu du « pays des ombres ». La pellicule d'origine, celle qui avait servi

⁷¹ Georges-Didi Huberman, « Montage des ruines », *op. cit.*, p. 11.

⁷² Compte rendu paru dans *La poste*, 30 décembre 1895, cite dans Emmanuel Toulet, *Le cinématographe, invention du siècle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Découvertes », 1988, p. 135.

à sa première inscription, possédait à peu près la durée de vie que le film des Lumières faisant ses premiers pas devant le Cinématographe, et bien des films auront eu le temps de disparaître avant d'être arrivés à ce terme. Car par ailleurs, le cinéma est une « industrie » du spectacle, pour parler comme Malraux.

Il est aussi un art de la reproductibilité technique et si les images des premiers temps du cinématographe survivent et nous parviennent encore aujourd'hui sous une variété de supports, c'est bien à la faveur de contretypage, de restaurations et de transferts numériques qui permettent de débroussailler l'image de certaines de ses scories avant de se retrouver sur nos « petits écrans ». Que la pellicule d'origine soit lointainement présente, comme « présence d'un lointain », aux supports qui nous sont donnés aujourd'hui pour les accueillir, et qui tend bien souvent à annuler leur épaisseur historique, malgré tout, ces premières images filmées, au début du siècle, parviennent à conserver cette spectralité, ce que j'appellerai leur caractère *auratique*, de *revenance* ou de *survivance*. La *revenance* serait plus précisément ce qui résiste, là où le temps a fait son œuvre, ce qui montre les signes à la fois d'une déréliction et d'un devenir. C'est ce temps paradoxal — qui n'est autre que le temps de la ruine — qui nous place au plus près de la spécificité du temps du cinéma que cette thèse entend dégager, même si cette idée semble elle-même vouée à disparaître, et n'aura été que d'un temps...

Cette mise en phase du temps du cinéma et de la ruine, passe, pour la première part de notre analyse, par l'expérience de la Seconde Guerre mondiale qui s'inscrit avec une force transformatrice inégalée dans le néoréalisme italien, et dans une partie de la production de l'immédiat après-guerre européen. L'image cinématographique de cette fracture dans l'imaginaire historique, que proposent le néoréalisme et en particulier l'œuvre de Rossellini, connaîtra des retombées esthétiques tout au long du cinéma moderne, de Godard à Tarkovski, de Wenders à Tarr, de Pasolini à Fellini, d'Angelopoulos à Pollet, etc. Les vestiges de l'histoire contemporaine, les ruines de l'Antiquité ou les « espaces quelconques » des villes modernes, mais aussi la pellicule cinématographique elle-même, acquièrent une nouvelle signification en s'articulant autour d'une conscience du temps et un

travail de mémoire, en prenant le relais de la longue histoire des ruines... La prochaine section de cette thèse sera consacrée à la suite de cette histoire.

II – Ruines, histoire, mémoire

Dans notre monde contemporain, les ruines, nous dit Marc Augé, quitte à nous répéter, sont « vouées à disparaître, en tant que réalité et concept. » Ce leitmotiv, que nous n'avons cessé de décliner depuis le début de cette thèse, tantôt pour le corroborer, tantôt pour en montrer les zones d'aveuglement, est infirmé par une part importante du cinéma moderne et contemporain. Au fil des prochains chapitres, nous montrerons que l'imaginaire de la ruine a, en fait, investi le cinéma et ce, tout particulièrement, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale : cet imaginaire s'exprime, notamment — et nous verrons de quelle façon — dans les premières années du cinéma allemand de la DEFA naissante, dans des fictions tournées dans les ruines de Berlin et de Francfort au sortir de la guerre, par Wilder et Tourneur. Notre attention se portera également et en particulier sur des artisans du « cinéma moderne », de l'après-guerre jusqu'à aujourd'hui (Rossellini, Godard, Fellini, Pasolini, Pollet, Wenders, des « cinéastes du temps » comme Angelopoulos, Tarr, Tarkovski), qu'ils s'intéressent aux traces de la guerre (chapitres 4 et 5) ou aux vestiges de l'Antiquité, puis, dans le sixième chapitre, à certaines branches du cinéma expérimental des années 1980 et 1990 (les found footage de Delpout, Morrison, Ricci-Lucchi et Gianikian). Nous verrons que cet « imaginaire de la ruine » est également à l'oeuvre dans des discours et des pratiques qui informent la muséologie et l'archivistique filmique, dans une part des études sur le cinéma des premiers temps ainsi que dans les discours mélancoliques associés, depuis les années 1990, à la cinéphilie. Nous nous intéresserons donc, dans les trois chapitres qui suivent, ainsi que dans la conclusion, aux passerelles qui nous permettent de lier entre elles ces diverses manifestations, et que l'on rapportera, à chaque fois, à la question d'une conscience réflexive sur le temps, l'histoire et le médium cinématographique. Pour ce faire, il est important de remonter au choc de la guerre et à l'impact qu'elle a laissé dans le cinéma, au rôle qu'elle a joué dans la représentation de la ruine (tout particulièrement en Allemagne et en Italie), mais aussi du temps et de l'espace cinématographique, pour ensuite suivre l'évolution de cette figure, dans le prochain chapitre, de la fin de la guerre à la chute du Mur, des ruines aux décombres, des décombres à l'archive, des vestiges antiques aux chantiers de la « sur-modernité ».

Chapitre quatrième : modernités de la ruine

1. Les ruines et le « cinéma moderne » : au-delà du mouvement

En suivant le répertoire rapidement esquissé à la fin du deuxième chapitre concernant la présence des ruines au cinéma, on aboutirait à la conclusion que, à la différence de la photographie, l'esthétique des ruines au cinéma n'apparaît pas de façon autonome, pour elle-même, dans la première moitié du XX^e siècle : plutôt, elle se trouve toujours médiatisée, tantôt par un imaginaire ou une « actualité » de la catastrophe, tantôt comme décor « exotique », souvent lourdement codé culturellement, en somme, comme support visuel à une action ou à un événement. On retrouve ainsi une esthétique documentaire et fictionnelle de la catastrophe, à l'œuvre dans les actualités (la série Galvestone, ou les vues tournées dans les décombres de San Francisco) ou dans certains films-catastrophes (les premiers *péplums*). Nous avons vu comment, dans ses diverses représentations, le cinéma avait su récupérer pour son compte la topologie temporelle des ruines (élaborée dans d'autres formes artistiques, roman, peinture, gravure) : lieux effondrés, ruines imaginaires ou vestiges antiques sont bel et bien présents, mais toujours subordonnés à la spectacularisation d'une action (une action spectaculaire) qui se servira des ruines comme cadre, décor ou argument narratif. L'immobilité des ruines est apparue antinomique avec la valorisation du mouvement (l'écroulement intéresse plus que les décombres) ou de l'attraction « exotique » (caravanes de chameaux, danseuses du ventre) que l'on cherche à privilégier et qui tend à constituer un mouvement sans vide, sans creux, sans latence. De la même manière, la reprise de « fictions archéologiques » (*Le roman de la momie* de Gautier dans les divers *Curse of the Mummy*, *The Mummy*, etc.) ne seront que des prétextes pour réactiver un imaginaire fantastique, mais dépouillé des dimensions du temps qui la

rattachaient encore à l'esthétique de la ruine au cœur du XIX^e siècle, et dont la première photographie aura su, à sa manière, tirer profit.

S'il fallait ainsi rappeler et résumer les raisons pour lesquelles les ruines sont singulièrement absentes du premier cinéma et du cinéma muet nous dirons qu'elles sont : 1) subordonnées au principe du mouvement et de la vitesse (burlesque, catastrophisme) qui tend à annuler sa temporalité propre et qui les réduit à n'être qu'un décor, un « arrière-fond », et non un principe actif ; 2) ramenées très souvent à un pur cliché géographique qui empêche de voir en elles autre chose qu'un marqueur exotique ; 3) soumises au régime du « monde agité », ou encore confinées au flux d'une actualité qui escamote en elle toute profondeur temporelle, la ruine n'apparaît pas comme un vecteur de sens probant¹. À traverser l'histoire du cinéma muet, et même si nous devons penser la ruine en terme métaphorique ou sur une base purement formelle, on ne peut pas considérer que la ruine soit un motif important : ni dans le cinéma expressionniste (à moins que l'on considère comme « ruinistes » les espaces asymétriques ou encore les visions cauchemardesques), ni dans le cinéma soviétique (où le montage des « fragments » est toujours dominé par un principe d'unité), ni dans le cinéma français et américain des années 1920 et 1930, ni même dans les films réalisés ou ayant pour sujet la Première Guerre mondiale, où les thèmes de la camaraderie et du patriotisme ont tendance à surplomber tout le reste. Les ambitions déconstructionnistes du cinéma d'avant-garde (dadaïste, futuriste, etc.) se déploieront davantage dans un registre ludique, cinétique ou synesthésique, en mettant toujours le temps au service du mouvement (géométrique, lumineux) et de la vitesse. Malgré que la peinture ait fait un usage abondant du motif, la ruine est absente également du cinéma surréaliste, où l'association libre, le montage attractif de fragments oniriques, accorde étrangement peu de places aux visions rovinistes.

De plus, après les années 1920, le passage au parlant ne favorisera pas les tournages en extérieurs, rendant encore plus improbable la présence des ruines, autrement, bien

entendu, que « construits » ou « reconstruits » et sous les modes que nous avons déjà soulignés. Pour généraliser, disons que le cinéma sera envisagé avant tout comme l'expression d'un mouvement chevillé à une narration ou à tout le moins à un principe de cohésion unitaire (corrélation systématique et nécessaire entre le tout et ses parties). L'appréhension du temps sera déterminée *a priori* — donc saisi indirectement — par l'enchaînement des actions, fussent-elles « attractives ».

La situation change-t-elle radicalement dans la seconde moitié du XX^e siècle ? La coupure historique que représente la Seconde Guerre mondiale — tout en n'entamant pas de façon essentielle la configuration des ruines au cinéma de l'après-guerre, où films-catastrophes, exotismes et « actualités » spectaculaires relayées par les mass médias, continueront de pulluler —, donne lieu néanmoins à une redéfinition profonde de la figure des ruines, correspondant à des nouvelles situations cinématographiques, un nouveau régime de signes et un nouvelle relation au temps, à la mémoire et à l'histoire. Au lendemain de la guerre, dans les décombres de l'Europe et de l'Asie, vont naître des œuvres cinématographiques, littéraires, picturales et musicales qui tenteront toutes de traduire la fracture dans l'imaginaire collectif que cette guerre avait engendrée.

Si la ruine est, pour l'essentiel, une figure (parmi d'autres) qui permet d'accéder à une perception du temps, il faut, pour qu'elle exerce une action probante, que le temps *apparaisse*, pour lui-même, au cinéma. En d'autres termes, que le film nous fasse accéder à une perception sensible du temps. Force est donc de croire que, pour trouver une approche moins subordonnée de la ruine, « il fa[ille] la chercher au-delà du mouvement² », pour reprendre opportunément l'ultime phrase de *L'image-mouvement* de Deleuze. Cet « au-delà du mouvement » que nous cherchons (et que nous théoriserons entre autres à partir des concepts deleuziens) apparaît après la Seconde Guerre mondiale, dans le cinéma de « l'image-temps » (même si l'éventail que recoupe ce terme est fort varié, et comprend des

¹ Quelques rares exceptions ne feraient que confirmer la règle. On retrouve des ruines dans *La nouvelle Babylone* (Traueberg, Kozintsev), dans certains films du début des années 1930 de Pabst, mais rien qui nous permettrait de conclure à un véritable « nouveau régime de signes » eu égard à la ruine et au temps.

² Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 290.

pratiques souvent antinomiques). Ce qui va nous intéresser, ce n'est pas le cinéma de l'image-temps en soi, mais plutôt, du néoréalisme et jusqu'au cinéma qui nous est le plus contemporain, un ensemble de films où la présence de la ruine se noue à un déploiement spécifique de la question du temps cinématographique même s'il faut, pour cela, que nous allions chercher des contre-exemples significatifs dans des zones plus classiques du cinéma de l'après-guerre. Si le cinéma moderne se découvre ou encore se « réalise » (au double sens du terme) dans les ruines, au lendemain de la guerre, nous serons également amenés à la conclusion que la temporalité de la ruine nous fournit un modèle probant pour envisager le traitement moderne du temps cinématographique. Ceci ne veut pas nécessairement dire que chaque « film de ruines », tourné dans les décombres de la guerre ou au lendemain de la chute du Mur, adoptera nécessairement une temporalité « moderne ». Les exemples des *Trümmerfilme* allemands de la DEFA, de *Foreign Affair* (1948) de Wilder ou de *Berlin Express* (1948) de Tourneur que nous étudierons rapidement dans ce chapitre — malgré leurs mérites, leurs qualités et leurs richesses propres — ne participent pas nécessairement de ce nouveau régime cinématographique qu'inaugure le néoréalisme (une comparaison avec *Germania anno zero* [1947] de Rossellini suffira à le démontrer), même si nous ne pouvions pas les ignorer, tant ils ont marqué l'imaginaire que nous nous faisons de la ruine au cinéma. Néanmoins, et comme à l'insu des constructions narratives ou des visées moralisatrices de ces films, au-delà des scénarios bien ficelés et des codes génériques, ces films, tournés dans les ruines encore fumantes de Berlin ou de Francfort, ne peuvent s'empêcher de rejoindre la dimension documentaire du premier cinéma, une vocation testimoniale qui s'insinue et tombe entre les mailles de la fiction³... bien que ce soit au néoréalisme et à ses retombées dans le cinéma moderne de prendre la pleine mesure de cette puissance de témoignage et de l'ébranlement conséquent de l'édifice narratif et du cinéma classique.

³ C'est à ce constat qu'arrivait Alain Ménil, dans *L'écran du temps*, et que nous rappelions au dernier chapitre, à propos de *Berlin Express* et *A Foreign Affair*, qui permettait « ainsi au cinéma de renouer avec la vocation testamentaire de toute image. » (Alain Ménil, *L'écran du temps*, *op. cit.*, p. 69)

Gilles Deleuze, dans ses pages bien connues sur le néoréalisme, y perçoit, comme Bazin et d'autres avant lui, l'introduction d'un nouvel ensemble de signes cinématographiques (opsignes, sonsignes, noosignes, chronosignes, etc.) et une fracture significative dans l'histoire du cinéma, annoncée au préalable par Ozu et Welles⁴. Deleuze rapporte ce tournant à ce qu'il appelle, dans *L'image-mouvement*, « une crise de l'image-action », elle-même appelée par la nécessité de « repartir à zéro », de rendre compte de la réalité « dispersive et lacunaire » de l'après-guerre⁵.

Le cinéma moderne — bien que nous devons encore en faire la démonstration — se découvrirait ainsi dans les ruines (et au premier chef avec Rossellini), mais nous pourrions également dire que le cinéma moderne concerne au plus près les ruines, une « certaine », ruine, fut-elle envisagée d'un point de vue métaphorique (ce serait alors Welles, Ozu, une part du cinéma des nouvelles vagues européennes, le nouveau cinéma italien, etc.). Dans un premier cas, on dira que la ruine (physique, matérielle) est consubstantielle à l'invention de la nouvelle image ; dans le second, que la ruine concerne une conception du temps, du montage, de l'espace, de l'action, de la structure dramatique, qui débordent souvent le champ restreint et contingent des « ruines physiques⁶ », mais qui ont néanmoins avoir avec une organicité rompue, des enchaînements discontinus, des espaces déconnectés, une esthétique de l'inachèvement, un temps éclaté et stratifié, bref avec la ruine d'un certain classicisme spatio-temporel de la narration.

Si Welles peut être considéré comme l'un des pères, bien qu'à la crête du cinéma classique, du cinéma moderne, c'est qu'il substitue à l'organicité unitaire du récit et de la représentation une trame stratifiée, un cristal éclaté à multiples entrées, dans lequel miroitent des éclats non seulement d'un récit particulier — celui d'un sujet qui lutte pour

⁴ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p 7-17.

⁵ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 285.

⁶ Comme le note Paola Marrati, « Les villes démolies ou en reconstruction de l'après-guerre fournissent par elles-mêmes de tels espaces [quelconques ou déconnectés], mais leur apparition n'est pas contingente et ils ne disparaîtront pas avec les traces de la guerre. » (Paola Marrati, *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*, Paris, Presses des universitaires de France, 2003) L'hypothèse que nous serons amenée à développer, par contre,

retrouver un principe de cohésion (que ce soit Kane, Arkadin, Quinlan, Michael O'Hara, K.) —, mais également du récit de « type hollywoodien » en général. *Touch of Evil* (1958), *Lady From Shanghai* (1947) se bâtissent déjà, si l'on veut, sur les « ruines » du *film noir*, tout comme, plus tard, Godard bâtit *Une femme est une femme* (1961) en rapiécant des fragments-souvenirs de la comédie musicale, et tout comme Lynch élaborera une partie de son œuvre (*Lost Highway* [1997], *Mulholland Drive* [2001], *Inland Empire* [2006]), sur les ruines du cinéma classique, sur la décomposition cauchemardesque du « rêve hollywoodien » (comme l'avait fait, avant lui, et sur un mode encore « classique », Billy Wilder dans *Sunset Boulevard* [1950], matrice d'une bonne partie des scénarios lynchéens). Ce traitement au « second degré » des modèles hollywoodiens (qui alimentera tout le cinéma de la *New Hollywood* [Coppola, Altman, Peckinpah, Scorsese, De Palma]) consiste à diagnostiquer l'érosion, la décomposition, le mouvement implosif de ce « cinéma », qui se répercute dans la forme du film⁷. Par ailleurs, la topographie temporelle des films de Welles (il suffit de penser à *Citizen Kane*) est affaire de stratigraphie, de géologie plutôt que de chronologie, de nappes de mémoire et de temps superposées, comme elle le sera plus tard chez Resnais⁸, chez Duras, Ruiz, Robbe-Grillet, ou encore, plus près de nous, chez Nobuhiro Suwa (*H Story*, 2000) : il s'agit de rendre compte du fonctionnement de la mémoire — mémoire individuelle, mémoire du monde, mémoire des lieux, mémoire du cinéma — par recompositions et décompositions de strates, de reprises, de répétitions. Le cinéma moderne, dans une de ses acceptions du moins, se conçoit donc en tant que « ruine », destruction ou destructuration du cinéma classique⁹ : ruine de la représentation,

consisterait à dire que, au-delà de leur disparition, ces « traces de la guerre » continuent de marquer la prolifération des « espaces quelconques ou déconnectés » du cinéma moderne.

⁷ Ce n'est pas par hasard que la section que Deleuze consacre dans *L'image-mouvement* sur la « crise de l'image-action » commence par un long exposé sur le « nouveau cinéma américain », avant d'expliquer que cette crise n'est, en quelque sorte, que le prolongement en Amérique de ce qui s'était d'abord déroulé en Europe, dans le néoréalisme, la nouvelle vague, le nouveau cinéma allemand. Voir Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 266-293.

⁸ Sur le rapprochement Welles-Resnais à propos de la question du temps, on lira bien entendu Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 138-164.

⁹ Cette modalité « négative » du cinéma moderne peut également se voir dans le roman moderne (Flaubert, Joyce, Faulkner) et encore plus, après la guerre, dans le « nouveau roman » qui se veut clairement (et souvent

rupture avec la transparence et l'illusion cinématographique, mise en abyme de ses procédés, ruine du récit (fracture des enchaînements et du développement narratif), fragmentation des séquences, disjonction son-image, et ce, pour atteindre, par l'image et le son, certaines profondeurs de la conscience et du temps, rendre compte des mécanismes de la mémoire, ou encore pour faire proliférer les virtualités d'un récit qui n'existe plus qu'à travers ses multiples déclinaisons, ses multiples possibles¹⁰.

Ceci étant dit, cet usage que l'on pourrait qualifier de métaphorique de la ruine ne pourra nous intéresser que marginalement et indirectement dans le cadre de cette thèse. À des fins de synthèse et de cohérence, nous insisterons dans les prochains chapitres sur le versant plus ouvertement et strictement « ruiniste » du cinéma de l'après-guerre (jusqu'à la chute du Mur), en cherchant à analyser la relation étroite qui se noue entre la présence physique des ruines et le nouveau régime d'images que nous avons commencé très brièvement à décrire. Car nous sommes d'avis que la rencontre du cinéma et de la ruine n'est pas le fruit du hasard, mais concerne plutôt, au plus haut point, et de façon profonde, des enjeux esthétiques et historiques fondamentaux sur la représentation et l'expérience du temps que le cinéma nous invite à explorer. Nous voulons ainsi présenter une constellation, tout en préservant la singularité (historique, esthétique) des points qui la composent ; analyser, comme nous le disions à la fin du dernier chapitre, la *mise en phase* des ruines et du temps au cinéma, en examinant certains de ces moments-clés.

a) Le cinéma moderne ?

Auparavant, une mise au point délicate s'impose, même si nous ne pourrions lui donner toute l'ampleur qu'elle nécessiterait. La thèse que nous défendons ici semble postuler ou présupposer, sans que nous l'ayons interrogé jusqu'ici, une sorte d'évidence : l'histoire du

en dialoguant avec le cinéma) en rupture avec un certain type de récit « classique », partant du principe que « l'on n'a plus le droit de raconter comme ça ». Voir Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956 et Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.

¹⁰ L'œuvre de Welles est elle-même, on pourrait dire, un vaste chantier de ruines : films inachevés, versions amputées, fragments perdus et retrouvés, etc. Tout le contraire d'une œuvre « unitaire ».

cinéma serait marquée par une grande césure, qui scinderait en deux grandes périodes son déroulement : une phase de « l'image-temps » qui succéderait, autour de la guerre, à celle de « l'image-mouvement » (même si ce dernier « régime d'image » continue de dominer la pratique des cinéastes d'alors et une grande part du cinéma contemporain). Cette idée, reprise évidemment de Deleuze — qui se défend pourtant d'avoir voulu faire une « histoire » du cinéma —, n'est pas en soi nouvelle, même si la formulation et les assises philosophiques qu'il lui donne soient parfaitement originales et fécondes. À quelques nuances lexicales et conceptuelles près, c'est celle à laquelle aboutit André Bazin lorsqu'il tente, à la fin des années 1940, de prendre acte du séisme que provoquent Welles et les premiers films néo-réalistes de Rossellini, De Sica, Visconti. Pour Bazin, ce qui fondait cette rupture, c'était une radicalisation dans l'appréhension de la réalité par le cinéma, tout particulièrement dans la mesure où elle suppose une « évolution créatrice » chez le spectateur. L'utilisation du plan séquence, la profondeur de champ, le refus du découpage classique américain, les tournages en extérieur ou la recherche d'une impression de « direct », sont autant de façons par lesquelles Bazin conçoit, chez Welles, Renoir, Bresson ou Rossellini, l'apparition d'un nouvel état du cinéma et qui confère au spectateur un rôle plus actif.

Dans la foulée de Bazin, et tout en s'en détachant quelque peu, cette question du point de rupture entre un cinéma classique et un cinéma moderne (bien que le mot « moderne » n'apparaisse pas comme tel chez Bazin) sera au cœur des débats qui animeront les *Cahiers du cinéma*, dès le milieu des années 1950 (particulièrement autour de Rossellini, puis de Resnais, Antonioni). La défense de *Viaggio in Italia*, la révélation que provoque *Hiroshima mon amour* (1959), *L'avventura* (1960) puis les premiers films de la Nouvelle vague française, italienne (Bertolucci, Bellocchio), tchèque (Forman, Menzel), mais aussi l'attaque de Rivette contre *Kapo* (1959) de Pontecorvo, constituent autant de moments qui forment les contours mouvants du cinéma moderne, de son esthétique et de son éthique, et qui aboutiront — pour faire court — à la radicalisation marxiste-sémiologique, à toutes les critiques du dispositif et de l'appareil des années 1970 (Baudry,

Oudart, Daney). Au tout début des années 1980 — suivant des développements dans d'autres champs discursifs —, d'autres critiques (Bergala, Chevrier) intégreront des notions telles que le « maniérisme » et le « post-modernisme » pour rendre compte d'une diversité de pratiques qui ne semblait appartenir ni au « classique » ni au « moderne » (pour résumer leur idée : le « cinéma classique » est mort depuis longtemps, le « cinéma moderne » est moribond, le cinéma « post-moderne » recyclera, dans des formes plus conventionnelles et/ou spectaculaires, le spectre de l'un comme de l'autre).

Le cinéma moderne, selon cette acception (qui sera celle des *Cahiers*, de Rivette à Daney) est un cinéma de la rupture (qui a fait date et qui date), qui, au sortir de la guerre, a pris pleinement acte du choc de la Seconde Guerre mondiale, qui a su témoigner par des choix esthétiques qui découlent eux-mêmes d'une éthique, du monde, des corps, des espaces qui lui sont contemporains, qui a refusé ou, encore, autre option, radicalisé totalement l'illusion théâtrale (« la rampe » dont parle Daney)¹¹, etc.

On peut dire que Deleuze reprend pour son compte et avec son propre vocabulaire cette division cinéma classique/cinéma moderne qui apparaissent comme parfaitement synonymes à plusieurs endroits des termes « image-mouvement » et « image-temps » (qui eux viennent de Bergson). De la même manière, Fabrice Revault d'Allones ou Youssef Ishagpour¹² partagent l'histoire du cinéma en deux (parfois trois) temps, en maintenant la division classique/moderne, faisant de Rossellini ou de Welles — donc toujours autour de la guerre — le point pivot de l'histoire...

Toute périodisation, l'historiographie nous le montre bien, entraîne avec elle son lot d'approximations, d'exclusions, et de vues courtes, qui se modulent nécessairement en fonction de la période historique d'où cette périodisation s'énonce (classique/moderne

¹¹ C'est ce que résume à merveille la définition du cinéma « moderne » selon Serge Daney : « Ce cinéma naquit — pas par hasard — dans l'Europe détruite et traumatisée de l'après-guerre, sur les ruines d'un cinéma anéanti et disqualifié, sur le refus fondamental du semblant, de la mise en scène, de la scène. Sur un divorce d'avec le théâtre, exprimé avec force par Bresson. » (Serge Daney, *La rampe*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque », 1996 [1983], p. 209)

auront-ils encore un sens dans cent ans, alors qu'elles en ont à peine encore un aujourd'hui ?)¹³. En retour, un refus de périodisation (ou du moins d'un principe de cohésion ou de régularité) nous place devant un désert informe de singularités, constituant autant d'îlots autonomes qu'aucun courant ne lie. Jacques Aumont, dans un ouvrage récent¹⁴, a tenté de se faire l'historiographe du concept de « modernité cinématographique », en montrant les différentes phases qu'il a traversées. Cherchant moins à définir le terme une fois pour toutes, qu'à retrouver l'itinéraire d'une notion à travers ses multiples définitions historiques (le cinéma est « moderne » parce qu'il participe du projet de la modernité, le « cinéma moderne » est celui qui rompt avec le « cinéma classique », le « cinéma moderne » est ce qui exprime le contemporain, qui nous renvoie une image « actuelle » du monde, etc.), Aumont évite de trancher pour lui-même, ce qui est, au fond, la solution la plus judicieuse, tant la question est complexe, tant la polysémie et les appropriations du terme dans diverses disciplines et diverses cultures sont variées (philosophie, architecture, arts visuels, Asie, Europe, États-Unis).

Fort malheureusement, l'angle que privilégie cette thèse nous force à renoncer à cette solution, aussi judicieuse fut-elle (bien que, par endroits, nous nous ferons aussi « historiens » de cette notion), et même si nous n'adhérons pas à une périodisation stricte (« les années 60 », par exemple, comme catégorie ontologique). Si nous cherchons à témoigner de l'évolution de la figure (et de l'imaginaire) des ruines au cinéma, nous sommes bien obligé d'admettre que des nuances s'imposent, qu'au-delà de la singularité des cas, des agencements, des rapprochements esthétiques, des parallèles probants gagnent à être soulignés (nous pourrions dire qu'il s'agit d'une « série », mais les implications

¹² Voir Fabrice Revault d'Allones, *Pour le cinéma « moderne ». Du lien de l'art au Monde : petit traité à l'usage de ceux qui ont perdu tout repère*, Bruxelles, Éditions Yellow Now, 1994 ; Youssef Ishagpour, *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, Éditions de la différence, coll. « Essais », 1986.

¹³ Pour ne nommer qu'un article très récent sur ce problème, on lira André Gaudreault, Philippe Marion, « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma », *Cinémas*, vol. 17, n° 2-3, printemps 2007, p. 215-232. Afin de dépasser la pratique paresseuse et historiquement bien souvent injustifiée de la périodisation, Gaudreault et Marion proposent plutôt de penser des regroupements en fonction de séries culturelles et d'axe de pertinence. Y aurait-il une série culturelle « ruine » dans le cinéma de l'après-guerre ? Nous ne nous sommes pas posé la question, du moins pas dans ces termes.

sémiotiques du concept paraissent étrangères au propos que nous défendons). La facilité, que nous avons tenté autant que possible d'éviter, consisterait à poser et postuler de façon essentialiste un *a priori* du « cinéma moderne » que nous plaquerions un peu bêtement et sans distinction sur les œuvres, sans voir comment, à chaque fois, par-delà ce chapeau « moderne », un travail spécifique (lié au temps, à l'histoire, à la mémoire, à l'espace) s'y opère, et qui le distingue d'une autre manière (exemples à l'appui) de penser le récit, le personnage ou le langage cinématographique et, dans le cas qui nous intéresse, la figure de la ruine (même si ces œuvres sont historiquement contemporaines, comme c'est le cas des films de l'immédiat après-guerre dont il sera question dans ce chapitre). Sans élever cette rupture, cette « autre manière » en absolu (en reléguant le reste des films au purgatoire), il s'agira plus simplement de voir comment, dans un ensemble de films, cette rupture coïncide avec un traitement particulier accordé aux ruines, de voir comment les ruines affectent et déterminent les éléments de composition, la trame et les enjeux du film¹⁵. La notion de « cinéma moderne » tout comme celle « d'image-temps » nous sont utiles, en amont, dans la mesure où elles nous fournissent des analyses et des concepts heuristiques très féconds : elles nous offrent un cadre pour rassembler et traiter des œuvres. En aval, nos analyses permettront de montrer la solidarité entre des œuvres où un travail spécifique lié au temps cinématographique semble découler de la présence des ruines, ainsi que le rôle de cette articulation par rapport à des concepts élaborés pour penser le cinéma moderne. Les ruines deviennent alors, comme nous le disions au début du chapitre, un modèle structurant pour réfléchir au traitement du temps, de l'espace et de la narration dans le cinéma moderne.

La solidarité entre ces œuvres ne repose pas sur une taxinomie transhistorique de signes communs (une « famille de signes » ou une sorte d'« histoire naturelle des signes cinématographiques » dont parle Deleuze). Elle s'ancre, à chaque fois, dans une expérience

¹⁴ Jacques Aumont, *Moderne ?*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « 21^e siècle », 2007.

¹⁵ Ceci explique pourquoi nous aurons souvent recours, tout au long de ce travail, à une description et une analyse détaillée de certaines scènes-clés des films, qui, bien qu'elles puissent paraître laborieuses pour le lecteur, sont néanmoins nécessaires si nous voulons capter l'intelligence propre à ses œuvres.

de l'Histoire, une mémoire (rétention ou projection) spécifique des lieux, une pratique singulière du témoignage, de l'archive et de l'empreinte, qui renoue avec la dimension proprement photographique du cinéma (comme ce sera le cas, également, dans certaines pratiques contemporaines du *found footage*, voir *infra* chapitre 6). Nous sommes d'avis que les catégories et les concepts que Deleuze, avec d'autres, ont forgés pour penser (avec) le cinéma, gagnent à être articulés, à chaque fois, en fonction de l'Histoire qui les traverse, sans que nous retombions pour cela dans une quelconque histoire anecdotique ou événementielle, une chaîne de causes et d'effets, ou encore dans l'idée fort pernicieuse que le cinéma est le simple reflet transparent de son époque. Retrouver la dynamique de ces œuvres consiste plutôt à analyser leur historicité, c'est-à-dire leur façon de s'approprier, de transformer, de faire transiter une expérience, à chaque fois unique et hétérogène, de l'Histoire.

De même que ce n'est pas tout le cinéma de « l'image-temps » qui nous intéressera ici, ni tout le « cinéma moderne », de même, certains films dont nous traiterons ici pourraient sembler échapper, historiquement ou dépendant des taxinomies, à la période à laquelle une appellation stricte du « cinéma moderne » renvoie¹⁶. Béla Tarr, Wim Wenders sont-ils « modernes », « post-modernes », « néo-modernes » ? Il serait enfantin de s'embarrasser de telles considérations. Notre enquête adoptera plutôt, comme critères de cohérence et principes de rapprochement, une pratique distincte, radicale et probante de la ruine et du temps cinématographique, que nous examinerons, dans un premier temps, à partir de l'expérience du néoréalisme.

¹⁶ Selon les définitions, la période dite du « cinéma moderne » se bouclerait à la fin des années 1970, et aura duré plus ou moins vingt-cinq ans (55-80). Des théoriciens-historiens comme Aumont parleraient plutôt de plusieurs phases modernes, en dialogue — bien que souvent en décalage — avec la modernité artistique en général. Il n'exclut pas l'hypothèse que nous soyons en train de traverser, une relance du « projet moderne », que nous ayons pénétré une « seconde modernité ». (Voir Jacques Aumont, *Le moderne ?*, *op. cit.*, p. 118-121)

b) Ruines et « nouvelle image » : le néoréalisme italien

Au deuxième chapitre, nous avons commencé très brièvement à analyser, en reprenant la terminologie deleuzienne, la mutation que subit le cinéma avec le néoréalisme, et qui aboutit à ce renversement des rapports entre temps et mouvement duquel naîtra l'image-temps. Gilles Deleuze, dans ses pages bien connues sur le néoréalisme, y perçoit, comme Bazin et d'autres avant lui, l'introduction d'un nouvel ensemble de signes cinématographiques (opsignes, sonsignes, noosignes, chronosignes, etc.) et une fracture significative dans l'histoire du cinéma, annoncée au préalable par Ozu et Welles¹⁷. Deleuze rapporte ce tournant à ce qu'il appelle, dans *L'image-mouvement*, « une crise de l'image-action », elle-même appelée par la nécessité de « repartir à zéro », de rendre compte de la réalité « dispersive et lacunaire » de l'après-guerre¹⁸.

La crise du schéma de « l'image-action », c'est l'apparition de situations dispersives, décentrées, des lignes de raccordement de plus en plus relâchées, l'adoption d'une « forme-bal(l)ade », la prolifération des clichés et des complots¹⁹. Ces cinq traits de la crise de l'image-action, Deleuze les présente tout d'abord pour traiter du nouveau cinéma américain (Lumet, Altman, Scorsese, etc.), avant d'en retracer le germe dans le néoréalisme italien puis dans la nouvelle vague et, dans une moindre mesure, le cinéma allemand. En effet, la « crise » s'échelonne pour Deleuze en trois temps, soit dans le néoréalisme italien (1948), la nouvelle vague française (1958) et le nouveau cinéma allemand (1968) (tout en ne mentionnant, comme seul représentant de ce dernier, que Daniel Schmid, qui est par ailleurs Suisse).

Cette crise ne serait que la « condition négative », bien que nécessaire, au développement de la « nouvelle image pensante » dont l'analyse se déploiera véritablement dans l'éblouissant et bien connu premier chapitre de *L'image-temps*, « au-delà de l'image-mouvement ». Y reprenant tout d'abord les thèses de Bazin sur le néoréalisme, Deleuze

¹⁷ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p 7-17.

¹⁸ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 285.

¹⁹ *Ibid.*, p. 277-284.

montre comment il serait possible d'aller plus loin, et de situer la rupture non pas strictement au niveau du réel et du « surplus de réalité » que le néoréalisme apporterait à l'image, mais avant tout à un « niveau mental », sur le plan de la pensée. Il constate que, dans bon nombre de films néoréalistes, la perception ne se prolonge plus en action : alors que rien ne semble empêcher le personnage d'agir, ce dernier est immobilisé, mis à l'arrêt. Coupé de son prolongement moteur, ainsi détaché du schéma sensori-moteur de l'image-mouvement — qui ne pouvait, nous l'avons vu, nous donner qu'une image indirecte du temps —, le temps cesse d'être le « nombre » du mouvement, et apparaît désormais pour lui-même, de façon directe dans l'image. Soudain, « un peu de temps à l'état pur » sourd dans le plan. Dès lors que la motricité organique de l'image-mouvement, fondée sur la triple articulation de l'action, de la perception et de l'affection, se déboîte, se relâche, se délie, le temps sort peu à peu de ses gonds, et révèle son « antériorité » sur le mouvement²⁰. Le film se présente alors en une série de blocs erratiques, elliptiques, qui multiplient les situations décentrées, sans clé harmonique, des situations qui ne débouchent pas, marquant l'écart entre un monde raccordé et un monde devenu désaccordé, qui a perdu toute organicité (image de sa totalité) et où les personnages sont définitivement étrangers au monde qui les entoure et sur lequel ils ne parviennent plus à véritablement agir²¹.

²⁰ Les réflexions sur le temps qui apparaissent dans *L'image-temps* ne sont pas isolées dans le corpus deleuzien. Elles sont, comme l'a récemment montré un ouvrage de Yann Laporte, *Gilles Deleuze, l'épreuve du temps* (Paris, L'Harmattan, 2006), au cœur de son projet philosophique et de son dialogue constant avec l'œuvre de Bergson, pour qui cette figure occupait également un rôle central. Il était évidemment impossible de tenir compte de toutes les ramifications, complexes et multiples, de la conception du temps chez Deleuze dans le cadre de cette thèse. Nous renvoyons seulement les lecteurs à certains jalons décisifs : *Le bergsonisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1966 ; *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968 ; *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969 ; *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

²¹ Il suffit de penser au personnage de Ricci dans *I ladri di biciclette* (1948) ou *Umberto D* (1951) de De Sica, où les personnages subissent, impuissants, les aléas d'un monde sur lequel ils n'ont aucune prise. C'est également le cas d'Edmund dans *Germania anno zero*, dont toutes les transactions qu'il effectue au long du film finissent en non lieu, ne produisent que du vide. On l'envoie vendre une balance pour laquelle un homme sur la rue lui refile brutalement deux cannettes de viande qu'il donne à Rademaker qui le gronde et l'envoie promener. Le disque vinyle qu'il parvient à vendre aux soldats lui donne une petite somme d'argent qu'il donnera à Hans en échange de ce qu'il croit être une boîte de savon (qu'il pense pouvoir vendre en filant, avec l'argent, comme venait de le faire Hans, sans donner la marchandise), mais qui n'est qu'une boîte de carton vide, dont il se débarrasse rapidement.

L'image-temps, l'image qui se moule au plan immanent de la durée sans l'enchaîner au mouvement, inaugure ce que Deleuze appelle des « situations optiques et sonores pures », à savoir des situations coupées de tout prolongement moteur ou affectif : les personnages ne savent pas comment agir, ne savent pas ce qu'ils doivent penser ou ressentir, ils sont débordés par l'intolérable qu'ils perçoivent (« c'est trop beau » ou « c'est trop affreux »). Ils ne sont plus des « acteurs », mais des « voyants », frappés de stupeur et en même temps coupés de tout prolongement psychologique classique²². Loin d'être purement négative, Deleuze voit dans cette « voyance » l'amorce d'une véritable « pédagogie » du regard et de l'image (et en cela, peut-être n'est-il pas si loin de Bazin). (Ré)apprendre à regarder et écouter, à lire l'image, à penser *avec* une image complexe qui, pense à partir de ses propres éléments de composition, à faire surgir de la signification à partir d'un interstice entre deux images, raccorder par des opérations mentales un temps stratifié, c'est à ces nouveaux types d'opérations et de signes que nous invite le cinéma de l'image-temps qu'inaugure le néoréalisme italien, que prolonge la nouvelle vague française et au-delà (bien qu'on trouve selon Deleuze des racines, annonciatrices du cinéma moderne, dans le cinéma d'Ozu²³).

Mais d'abord, pourquoi l'Italie ? Ou, pour dire comme Deleuze, « Pourquoi l'Italie d'abord²⁴ » ? Bazin, très tôt, dans un article célèbre de 1948²⁵ et qui fut suivi par d'autres, jusqu'à la fin des années 1950, tenta d'analyser la conjoncture qui facilita l'émergence de cette « école italienne de la Libération » : entre l'expérience particulière de l'histoire italienne, la présence de certains précurseurs, une industrie cinématographique relativement

²² Nous ne pouvons qu'abonder dans le sens de la formule de Yann Laporte qui écrit : « De la même manière que ce qui excède l'événement ne peut être effectué sans ruine mais doit être effectué, l'excès de toutes capacités sensori-motrices force à saisir l'insaisissable et l'intolérable à la pointe du vivable par un "devenir-visionnaire" qui s'établit sur les ruines d'une perception naturelle. » (Yann Laporte, *Gilles Deleuze, l'épreuve du temps*, op. cit., p. 95-96)

²³ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 22-29. Notons qu'Ozu est singulièrement absent de la fin de *L'image-mouvement* alors que c'est le nouveau cinéma allemand qui est absent du premier chapitre de *L'image-temps*.

²⁴ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, op. cit., p. 284.

²⁵ André Bazin, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération » [1948], dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 257-285.

peu entachée par le régime, la présence de jeunes techniciens, réalisateurs et acteurs, une relative pauvreté de moyens techniques, à quoi on pourrait ajouter l'influence du roman américain, la présence de revues (*Cinema, Bianco e nero*) qui fonctionnaient comme autant de centres de réflexion et de résistance. Il montrait comment la résistance et la Libération, d'une part, auront été vécues différemment en France et en Italie. Au contraire de la France, par trop triomphaliste, héroïque et se voulant sans ambiguïté, et de l'Allemagne, aux prises avec un écroulement trop profond pour faire émerger si tôt un « nouveau cinéma » (nous détaillerons le cas particulier de l'Allemagne dans une prochaine section), l'Italie se situait dans une position intermédiaire : elle ne pouvait adopter le même ton victorieux, ni ne pouvait se considérer totalement du côté des vaincus. La complexité de la situation italienne (avant, pendant, après la libération, entre le fascisme puis l'occupation des alliés allemands, les bombardements des alliés américains venus les libérer, l'affrontement entre soldats et *partigiani*, suivi par des années de reconstruction, de relocalisations, etc.) donna lieu à une véritable et nécessaire adhésion documentaire au réel et à l'actualité, à une réalité forcément ambiguë, à l'issue toujours incertaine, que les cinéastes sont parvenus à donner à voir dans son déploiement, en direct en quelque sorte (des années de visionnement « d'actualités filmées », durant la guerre, ont très certainement laissé leurs marques sur le style des films que Bazin définit comme des « actualités reconstituées »). C'est cette ambiguïté de la réalité restituée ou reconstituée dans les films néoréalistes, qu'admira Bazin. Il y verra un cinéma qui tend à dépeindre une réalité qui se découvre au fur et à mesure, dont la signification se donne toujours *a posteriori*, et non *a priori*, en se débarrassant de tout le liant qui raccorde et rassure d'avance. Devant un monde foré de trous, claudiquant, peut-on encore produire une fiction lisse, construire des palais ? Il faut créer des œuvres qui témoignent, dans leur forme, de ce monde et de son éclatement : fragments détachés et dispersés, pierres échelonnées le long d'un parcours dont le tracé se dessine *a posteriori* viennent désormais remplacer les briques et le ciment de la « composition artistique classique » qui contiennent déjà, *a priori*, la maison. Comme l'écrit Bazin, « le film néo-réaliste [...] permet à notre conscience de passer d'un fait à

l'autre, d'un fragment de réalité au suivant²⁶. » La réalité lacunaire, fragmentée, en lambeaux de l'après-guerre est passée dans l'image, non pas seulement en tant que thème, sujet, décor, mais avant tout sur le plan de la forme, du style dépouillé et tout particulièrement de la nouvelle mobilité du regard et de la conscience que ces films exigent de la part du spectateur. Les spectateurs ne sont plus devant une maison ou un pont, mais devant des fragments, des ruines, des mouvements erratiques, des « blocs de latence », selon l'heureuse expression qu'emploie Didi-Huberman pour définir les ruines.

Deleuze considère, un peu dans le même sens, que les cinéastes italiens avaient une « conscience intuitive de la nouvelle image en train de naître²⁷ », de la nécessité de devoir « repartir à zéro ». Plus volontairement historien et concret que dans l'exposé plus abstrait et théorique de *L'image-temps*, Deleuze, à la toute fin de *L'image-mouvement*, relie les traits de la crise de l'image-action à la réalité dont héritent les cinéastes néoréalistes après la guerre : « réalité dispersive et lacunaire », absence de « ligne d'univers qui prolonge et raccorde les événements », chômage qui confine à la balade et l'errance, prolifération des clichés (*Paisà*, *Viaggio in Italia*), grands complots de la Mafia (les films de Rosi), etc. Les conditions et les coordonnées de la nouvelle image sont données dans la réalité, d'où découle la nécessité intuitive de donner « lieu » à un nouveau regard (tout en se gardant bien des causalismes trop simplistes). Ainsi, « Dans la ville en démolition ou en reconstruction, le néoréalisme fait proliférer les *espaces quelconques*, cancer urbain, tissu dédifférencié, terrains vagues, qui s'opposent aux *espaces déterminés* de l'ancien réalisme²⁸. »

c) Des « espaces quelconques », du néoréalisme et au-delà

L'instabilité du paysage urbain, tantôt ruine, tantôt chantier, « zone » ou désert, engendre un nouveau type d'espace cinématographique, mais aussi de liaison, ou plutôt de non-

²⁶ André Bazin, « Défense de Rossellini » [1955], dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 354.

²⁷ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, op. cit., p. 285.

²⁸ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 286. (je souligne)

liaison entre le sujet et l'espace qui l'entoure : une coupure est marquée entre le sujet et sa capacité d'agir, de voir sa volonté s'épanouir en action dans un lieu. Il est traversé et habité par les espaces plus qu'il ne les traverse ou les habite ; son action est réduite, sa perception ne se prolonge plus en action, mais son « attention » aux choses — qui n'est plus guidée par leur utilisation — s'élargit d'autant plus (c'est ce qui distingue, selon Bergson, la « reconnaissance automatique » de la « reconnaissance attentive »). Du coup, les *lieux de l'action* se transforment en *espaces de perceptions purs*, de potentialisation affective et d'intensification du regard et de l'écoute, appelant une « lecture audiovisuelle » de la part du spectateur²⁹. Les ruines seront, dans le néoréalisme, entre autre, le lieu de telles productions d'espaces (à tout le moins, elles seront paradigmatiques de la mutation qui s'opère dans la façon de concevoir l'espace et la dynamique avec les personnages).

Deleuze évoque dans ce passage sur le néoréalisme, et très rapidement, le concept d'« espace quelconque », qu'il distingue des « espaces déterminés de l'ancien réalisme ». Ce concept, véritable « personnage conceptuel » pour reprendre l'expression de Réda Bensmaïa, mérite notre attention, si nous voulons tenter de construire conceptuellement un « espace-ruine » au cinéma. À la toute fin de *l'image-mouvement* et à divers endroits de *L'image-temps*, le terme apparaît pour définir l'espace singulier où se forment les « situations optiques et sonores pures ». Si « l'étendue qualifiée », « l'espace déterminé », hodologique ou euclidien, correspond au régime « organique » de l'image-mouvement, « l'espace quelconque » (riemanien chez Bresson, dans le néoréalisme, la nouvelle vague, quantique chez Robbe-Grillet, cristallisé chez Herzog ou Tarkovski, probabilitaire chez Resnais) renvoie pour sa part aux différentes facettes de l'espace dans le « régime cristallin » de l'image-temps³⁰. L'espace n'est plus conçu en fonction d'une liaison action-perception qu'il permettrait d'articuler ou d'encadrer en un schème organique, mais plutôt

²⁹ Sur cette distinction, on pourrait renvoyer à la lecture du paysage cinématographique que propose Martin Lefebvre, et dans laquelle il oppose deux modes de lecture de l'image, selon que nous soyons en face d'un « lieu » (*mode narratif*) ou d'un « paysage » (*mode spectaculaire*). Voir Martin Lefebvre, « Entre lieu et paysage au cinéma », *Poétique*, n° 130, avril 2002, p. 138 ainsi que « Between Setting and Landscape in the Cinema », dans Martin Lefebvre (dir.), *Landscape and Film*, New York, Routledge Press, 2006.

³⁰ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 169.

en fonction de « conjonctions virtuelles » qui font que cet espace est débordé par ce à quoi il renvoie, par sa propre description (*abstract*) qui, en se substituant à lui, le lie à des circuits qui en révèlent des nouvelles facettes. C'est l'exemple par excellence d'*Europe 51* (1952) de Rossellini, quand le personnage d'Ingrid Bergman s'exclame après son passage à l'usine : « J'ai cru voir des prisonniers ». L'usine est mise en conjonction virtuelle avec la prison, sans pour autant qu'il s'agisse d'une métaphore : l'usine est une usine *et* une prison, en même temps, de façon indiscernable.

Le film de Duras, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1977) découlant de la même mutation de l'image cinématographique. La caméra reparcourt les pièces d'une villa désormais en ruine, qui se présente comme le lieu de tournage (possible) d'*India Song* (film réalisé quelques années auparavant, en 1974), et dont on entend, tout au long du second film, la trame sonore telle qu'elle était dans le premier film. Récit de déréliction du colonialisme en Inde, cette villa apparaît comme celle du tournage de *India Song*, après le passage du temps, mais *aussi* de la décomposition du colonialisme lui-même, virtuellement co-présent à la trame narrative du film : cette villa figure alors un vestige du colonialisme tel qu'il pourrait être filmé dans les années 1970, mais elle est déjà le miroir anticipé de ce que le récit annonce (l'écroulement intérieur du colonialisme). Les voix des protagonistes, la musique, épouse des nouvelles conjonctions virtuelles avec les espaces vidés, déconnectés, dépeuplés : le monde décomposé, décrit inlassablement dans *India Song* soudain s'incarne dans ses plâtres écaillés ; en retour, les ruines réactualisent virtuellement (par le souvenir, par l'évocation) le passage des corps dans ces espaces fantômes ayant perdu toutes leurs coordonnées, mais d'autant plus ouvert sur un temps, des temporalités qui les débordent³¹. L'espace quelconque est un espace, où apparaît, de façon directe (bien que de multiples façons) le temps.

Il faut préciser toutefois que le concept « d'espace quelconque » apparaît, pour la première fois, dans le septième chapitre de *L'image-mouvement*, « l'image-affection :

³¹ On lira sur ce film, entre autres, Jalal Toufic, « Ruines », dans *We can make rain but no one came to ask. Documents from the Atlas Group Archive*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2006, p. 17-26.

qualités, puissances, espaces quelconques », dans lequel Deleuze anticipe de façon inattendue les développements qui animeront *L'image-temps*. Ce chapitre très singulier est le deuxième volet d'une réflexion sur « l'image-affection », qui fait pendant à l'exposé sur la question du « visage et du gros plan », par où s'exprimait une des modalités de l'expression de l'affect, ou d'une « qualité-puissance » non actualisée. Le concept « d'espace quelconque » lui en offrira la seconde modalité. Deleuze tente de dégager au fond un concept d'espace non déterminé par une action qui s'y actualiserait, dans la même mesure où, dans le chapitre précédent, il s'était intéressé à l'affect pur, exprimé dans un visage mais avant que l'affect ne s'actualise en perception ou en action. En d'autres termes, il tente de définir un espace singulier qui n'exprimerait que sa potentialité, sa pure virtualité, indépendante de toute connexion ou de conjonction sensori-motrice. Il faut, pour cela, que cet espace ait « perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons³² », de la même manière que le gros plan devait s'arracher aux coordonnées spatio-temporelles. Ces espaces quelconques, Deleuze les verra à l'œuvre dans l'utilisation des ombres dans l'expressionnisme, du blanc dans l'abstraction lyrique (notamment chez Sternberg), mais aussi dans l'exploration de l'alternative spirituelle (entre le blanc et le noir) chez Dreyer, Rohmer et Bresson³³, puis dans l'utilisation de la couleur, chez Minnelli, chez Godard, chez Antonioni³⁴. Rendu à ce point de son analyse, Deleuze devance les conclusions de son livre, en montrant comment, après la guerre, avec « ses villes démolies ou en reconstruction, ses terrains vagues, ses bidonvilles, et même là où la guerre n'était pas passée, ses tissus urbains "dédiérenciés", ses vastes lieux désaffectés, docks, entrepôts, amas de poutrelles et de ferraille », les « espaces quelconques » proliféreront en conjonction avec l'éclatement de l'image-action et l'apparition des

³² Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 155.

³³ La démonstration fort complexe de Deleuze montre comment, chez ces auteurs, l'espace physique ouvre ou s'ouvre sur un espace spirituel (notamment chez Dreyer, où la planéité de l'image ouvre directement sur une 4^e ou une 5^e dimension). Voir *Ibid.*, p. 158-166.

³⁴ *Ibid.*, p. 166-168.

*situations optiques et sonores pures*³⁵. Une brèche s'opère ainsi, au milieu des réflexions sur le cinéma de l'image-mouvement. Les « espaces quelconques » ont en effet peuplé le cinéma très tôt, mais ce n'est qu'après la guerre, dans le cinéma de l'image-temps (qui ne porte pas encore ce nom à ce stade de la réflexion deleuzienne) qu'ils acquerront leur véritable autonomie : une autonomie acquise au contact, ou en prenant acte, des nouvelles configurations spatiales et mentales issues de la guerre. L'espace ne se dévoile pas comme le lieu d'une action, mais comme une fêlure, une stase, ouverte sur le temps. Deleuze déclinera plusieurs modalités, dans le cinéma moderne, de ces espaces quelconques, allant des espaces urbains désertiques dans le nouveau cinéma allemand, chez Fassbinder et Wenders, les appartements non finis dans la nouvelle vague française (Godard, Eustache) ou encore les espaces déconnectés du nouveau cinéma américain (Cassavetes)³⁶. À chaque fois, l'espace apparaît comme non totalisable, en constante transformation (*Muriel* [1963], *Le mépris*), dépeuplé et étranger, indifférents à ceux qui les traverse (*Alice in der Städten* [1974], *La notte* [1961], *L'eclisse* [1962]), dans des continuums dé-raccordés (*Le Miroir* [1974], *Hiroshima mon amour*, etc.) ; à chaque fois, ce qui sera premier, ce ne sera pas l'enchaînement d'un espace à un autre en vertu d'une connexion logique, mais l'ouverture de l'espace sur une virtualité qui l'excède, l'épuise ou le disjoint.

³⁵ *Ibid.*, p. 169. Deleuze termine le chapitre avec un détour par le cinéma expérimental, et en particulier par le film de Michael Snow, *Wavelength* (1966-67). Fait cocasse à noter, cette notion « d'espace quelconque » lui aurait été proposée par un certain Pascal Auger (ou Augé) qui l'avait lui-même formulée pour réfléchir au cinéma expérimental (*Ibid.*, p. 154 ; p. 171). Or, qui est Pascal Augé ? Il s'agit — comme le révèle la retranscription du cours du 2 mars 1982 — d'un étudiant du séminaire de Deleuze sur le cinéma (Voir : Gilles Deleuze, « Cinéma. Cours 11 du 02/03/82, Paris VIII », transcription de Jérôme Letourneur, en ligne, consulté le 20 août 2007, http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=174). Réda Bensmaïa, et bon nombre de commentateurs de Deleuze ont commis l'erreur de croire que ce concept d'« espace quelconque » provenait de celui de « non-lieu » proposé par Marc Augé (qui ne parle, dans les faits, ni d'espaces quelconques ni de cinéma expérimental, sans parler du fait que sa notion de « non-lieu », qu'il applique aux aéroports, métros, centres d'achats, chaînes hôtelières, semble assez éloignée de la conceptualisation deleuzienne). La démonstration de Bensmaïa sur la réappropriation et la réarticulation de ce « concept inexact et rigoureux » par Deleuze, a beau être fort habile, elle est à la fois inexacte et, pour le coup, non rigoureuse... surtout si l'on considère que l'ouvrage, pourtant cité par Bensmaïa, de Marc Augé (*Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil) est paru en 1992, soit près de dix ans après *L'image-mouvement*. Voir Réda Bensmaïa, « "L'espace quelconque" comme "personnage conceptuel" », dans Oliver Fahle, Lorenz Engell (dirs.), *Le cinéma selon Deleuze*, Weimar, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, p. 140-152.

Dans quelle mesure les ruines, et en premier lieu celles qui peuplent une part du néoréalisme et de certains cinémas d'après-guerre, s'inscrivent-elles dans la logique de « l'espace quelconque » ? Nous en dévoilerons les modalités précises lorsque nous analyserons certaines œuvres en détail (et en particulier *Germania anno zero* et *Viaggio in Italia*), mais ce qu'il est important de construire à ce stade-ci, c'est la connexion entre l'émergence d'un certain type d'espace (un « espace-ruine ») que nous voudrions lier à l'expérience des ruines de la guerre.

Vers le début de *Roma città aperta*, Pina rentre chez elle, le panier garni de pains qu'elle a dérobés à la boulangerie, accompagnée par un *carabiniere* qui lui demande : « Et alors, *sorella* Pina, selon vous, ils existent vraiment ces Américains ? » Un plan extrêmement furtif, maladroitement raccordé au regard de Pina, montre le toit d'une maison bombardée qui redouble sa réponse : « *Pare di si* » (ça m'en a tout l'air)³⁷. Sans emphase, chevillés à l'actualité de l'histoire, ces deux plans fort simples annoncent déjà, tout à la fois, l'écroulement d'un schéma sensori-moteur et l'apparition d'un nouveau régime d'image. La perception de l'immeuble bombardé, qui semble comme un coup d'œil arraché au passage à un badaud, et le commentaire laconique de Pina indiquent bien cette nouvelle impuissance d'agir, logée à même l'ambiguïté de l'image. Les américains existent, la preuve, l'indice, ce toit bombardé ; mais la question du carabinier est tout autant, « alors, cette guerre finira-t-elle ? » (les Américains finiront-ils par arriver), donnant à la réponse de Pina un caractère plus pessimiste (oui, mais à quel prix, à quelle condition de misère, une question elle-même absolument contemporaine à la réalisation du film, en 1945). La perception, ici, plutôt que de donner lieu à une action, que de se raccorder à un autre segment du film, ouvre un circuit de possibilités, une « nébulosité vague », pour reprendre un terme qu'affectionne Bergson. Entre le sujet et l'objet, entre la perception et la réaction, quelque chose se creuse, qui ne sera rempli par rien. L'immeuble bombardé est bien ce que Deleuze appelle un *abstract*, une description optique et sonore pure, et que nous voudrions

³⁶ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 170.

rapporter à la notion d'« espace quelconque ». L'immeuble semble moins lié aux espaces qui lui seraient contigus, qu'à un écheveau de virtualités : le présent, imprimé sur la pellicule, porte avec lui, en même temps, l'expérience du passé (les bombardements) et l'incertitude de l'avenir (la Libération), dans une perspective non chronologique, comme si tous ces temps se donnaient simultanément, en même temps (et ce, en quelques centaines de photogrammes).

L'épisode napolitain de *Paisà* de Rossellini présente à son tour une série « d'espaces quelconques » directement liés à la réalité de la guerre. Le soldat Joe, ivre, erre dans la ville, après s'être fait expulsé d'un théâtre de marionnettes, conduit par un jeune napolitain qui finira par lui voler ses bottes. Le bambin attire Joe à travers les espaces de la ville en ruine en soufflant dans un harmonica. À bien regarder la scène, les plans, tournés en désordre, dans le chaos désordonné de la vie, se raccordent à peine les uns aux autres. Si dans l'un des plans, Joe et le gamin sont dans le même plan, à peine à un mètre l'un de l'autre, au plan suivant, et malgré un fondu enchaîné qui ne peut expliquer à lui seul une aussi longue ellipse, le garçon se trouve déjà à une centaine de mètres de Joe (qui le suit toujours grâce à l'harmonica) dans ce qui semble être une petite cachette. Les deux finiront assis sur un monticule de débris filmé en contre-plongée, de telle sorte à révéler la tour de la cathédrale en arrière-plan³⁸. Dans cette scène, une perception (le son de l'harmonica) a beau s'accorder avec une action (la marche titubante de Joe) les espaces sont « impossibles » (ce sera le cas de bon nombre d'enchaînements dans l'épisode florentin, et encore plus dans *Germania anno zero*). L'enchaînement des plans ne compose pas un espace homogène, mais heurté, ne débouche pas sur une action (outre celle du vol des chaussures, qui passera dans l'ellipse), mais sur une stase, un temps mort, un bloc de temps laissé à lui-même et aux protagonistes (fig. 40-43).

³⁷ Cet exemple est cité par Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editore, 2002, p. 75-76, qui en tire une réflexion sur la coalescence du profilmique et du diégétique.

³⁸ Cette technique, qui consiste à articuler un avant-plan « contemporain » et profane et un arrière-plan « ancien » et sacré, sera également repris à plusieurs reprises dans l'épisode florentin, où le parcours des deux protagonistes à travers les ruines s'ouvre, sur le fond, au point de fuite, sur un *campanile*.

Après le fondu au noir, qui se termine sur la mise en garde du gamin (« Si tu t'endors, je vais te voler tes bottes »), on retrouve Joe patrouillant la ville. Il tombe sur le garçon (qu'il ne reconnaît pas sur le coup) et lui demande s'il sait qui lui a volé ses bottes. Joe se fait amener dans l'abri de fortune dans la banlieue de Naples où loge une communauté de napolitains déplacés de leur demeure³⁹. Le soldat pénètre la vaste grotte de Mergellina, sombre, profonde, impénétrable du regard, peuplée par des femmes et des enfants, tout à la fois ruine, monument, catacombe, et habitation précaire, mêlant l'actualité (une partie de la population y habitaient encore en 1946) et une évocation quasi-mythologique des habitants des limbes⁴⁰. Cette ruine habitée qui apparaît dans deux plans larges, esquissés, vus de loin, dégage ce caractère intolérable (*unerträglich*) dont parle Simmel, et laisse le soldat impuissant, désarmé (figs. 45-47). Il ne peut que fuir. L'épisode se clôt sur la *jeep* qui s'enfonce dans la route dans un nuage de poussière. Nous sommes bien ici devant une situation optique et sonore pure au sens où l'entend Deleuze, une situation limite, devant laquelle le soldat est incapable de former une réponse, d'exprimer une émotion décodable, de poser une action qui ferait déboucher une nouvelle situation. Comme souvent chez Rossellini, le sujet est étranger à ce qu'il voit (il est souvent, d'ailleurs, un *étranger*, que ce soit dans *Stromboli* [1949], *Viaggio in Italia*, *Europa 51*, où la femme est étrangère à la réalité qu'elle découvre, etc.). La grotte est bien ici, en ce sens, un espace quelconque, pure potentialité non actualisée, espace temporalisé ayant perdu ses coordonnées, appelant une série de conjonctions virtuelles, relayé par un regard, ou une modalité du regard « elle-même hantée, fragmentée », inscrivant pleinement la

³⁹ La question du logement est au cœur de nombreux films néoréalistes comme nous le soulignons au dernier chapitre, notamment dans *Le notti di Cabiria* de Fellini ou *I tetto* de De Sica.

⁴⁰ C'est notamment la thèse que défend Bernardi, qui voit dans le néoréalisme un relais constant entre le mythe et la réalité, où la réalité rejoint le mythe, et le mythe la réalité (suivant une idée de Pasolini, dans *Medea*, « *solo chi è mitico è realistico e solo chi è realistico è mitico* »). Voir Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano, op. cit.*, p. 76-80. On lira également l'excellente analyse que propose Noa Steimatsky de cette scène (et du motif des ruines dans le cinéma néoréaliste et de Rossellini en particulier) : Noa Steimatsky, *Italian Locations, Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2008. Je tiens à remercier Professeur Steimatsky de m'avoir permis de lire une version préliminaire du chapitre « Ruinous : Rossellini's Corpse-Cities » (p. 41-78), grâce auquel nous avons pu compléter un certain nombre d'éléments bibliographiques et analytiques que nous avons repris à notre compte dans ce chapitre.

dépossession et l'impuissance comme *image* ou *abstract* de l'après-guerre⁴¹. C'est un « lieu stratigraphié », une image « stratigraphique », comme en on retrouvera dans *Viaggio in Italia* (à Pompéi), mais aussi chez Pasolini, dans *Mamma Roma* (1962) (le terrain vague avec les ruines d'aqueduc où jouent les adolescents), dans *Medea* (la répartition de l'espace et de l'architecture, qui se divise entre la rationalité architectonique de Jason et l'architecture barbare de Médée), mais aussi dans certaines scènes de *La notte* (Jeanne Moreau, au fil d'une errance dans un Milan aseptisé, découvrant un espace en ruine, une montre brisée) ou de *L'avventura* (le vase retrouvé sur l'île) d'Antonioni. Ces espaces ne sont pas le lieu d'une action, mais le point de jonction d'une articulation virtuelle avec une mémoire, présente et ancestrale à la fois⁴². C'est ce que décrit Deleuze, quand il dit que

L'image visuelle devient *archéologique, stratigraphique, tectonique*. Non pas que nous soyons renvoyés à la préhistoire (il y a une archéologie du présent), mais aux couches désertes de notre temps qui enfouissent nos propres fantômes, aux couches lacunaires qui se juxtaposent suivant des orientations et des connexions variables⁴³.

Paisà, on ne l'aura pas assez souligné, n'est pas seulement le récit en épisodes de la Libération, du Sud au Nord, de l'Italie par les Américains, elle est aussi un *viaggio in Italia*, traversée non seulement de l'espace mais du temps. On traverse, en même temps, différentes strates historiques. On passe du château médiéval en ruine de l'épisode sicilien, à un panoramique sur un temple grec qui lie les deux premiers épisodes du film (et qui rappelle la présence de colonies grecques en Sicile et dans le sud de l'Italie), du Colisée, qui apparaît en arrière-fond de la fuite des Allemands, au début, puis du départ des Américains à la fin, de l'épisode romain, aux nombreuses églises et la Galleria degli'Uffizi

⁴¹ Noa Steimatsky écrit: « *Rossellini's emissary observer is here, as so often in his films, an outsider under whose look material conditions and an altered consciousness coalesce in phenomenological realization. His look and his withdrawal impart to this consummate post-war image emblematic gravity. By the disclosure of his own deprived background, by his very silence and his turning away the MP, and Rossellini's camera in turn—having offered only two very brief shots of the general view of the caves—enact in the face of this ruinous space a mode of seeing which is itself haunted, fragmented, traumatic.* » (Noa Steimatsky, *Landscapes in Italian Cinema*, op. cit., p. 43)

⁴² Même si l'analyse est quelque peu superficielle, on lira : François Maunier, « La structure mystérieuse de l'architecture antonionienne », *Cinémaction*, « Architecture, décor et cinéma », n° 75, 1995, p. 161-167.

⁴³ Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 317.

à Florence, au monastère gothique de l'épisode toscan. Moins appuyé que dans *Viaggio in Italia*, comme nous le verrons, cette stratification temporelle informe néanmoins, sur la verticale, la progression « chronologique », horizontale du film, ancrée profondément dans l'actualité historique du pays et renforcée par les segments « d'actualités » qui scandent la succession des épisodes.

Bazin était frappé par le caractère fragmentaire, dispersé du film. Et en effet, on pourrait dire que la ruine se trouve intériorisée par la structure même du film. Ceci est d'autant plus vrai que les plans qui lient souvent les épisodes entre eux, et qui permettent de situer géographiquement l'action, à mesure que nous passons du sud au nord, sont... des images de ruines : images de bombardements, traces du passage de la guerre, mais aussi images de monuments ruinés (le temple grec, le Colisée, des vues sur les monuments romains, etc.). *L'intervallo*, qui est censé cimenter la structure, est lui-même une vue de ruines (figs. 48-50). Ruine de la guerre et ruine antique y coexistent et s'inscrivent comme une trace de temps dont la caméra permet de témoigner.

On retrouve ici une particularité historico-architecturale de l'Italie (qu'on retrouvera dans une moindre mesure en Grèce, chez Pollet, Angelopoulos). Le passé y coexiste constamment et nécessairement avec le présent, l'antique et le moderne, l'archaïque et le nouveau se relaient sans cesse dans le même espace⁴⁴, même si ce relais est rompu, brisé, qu'une brèche entre le présent et le passé empêche le raccord. Cette coexistence, en même temps que cette déliaison entre le passé et le présent sera au cœur de *Viaggio in Italia*, et elle informe un grand nombre de films et de réflexions de Pasolini et de Fellini. Il n'est pas surprenant que cette configuration, que l'on retrouve dans le cinéma néoréaliste et au-delà, qui consiste à réfracter les « espaces quelconques » en lieux de mémoire, confère aux ruines un rôle central, dans la mesure où elles permettent de temporaliser (en l'historicisant)

⁴⁴ Sandro Bernardi en fait un trait spécifique et singulier de l'Italie dont il fait découler une certaine qualité du regard sur le monde : « *Questa promiscuità culturale, questo stato ibrido in cui ogni cosa ha due volti, uno presente et attuale, l'altro remoto e arcaico, produce anche un tipo particolare di sguardo sul mondo e in questo sguardo può essere letta, ritrovata, compresa.* » (Voir Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, op. cit., p. 75)

l'espace, et de spatialiser (historiquement) le temps. Penser le lieu comme un espace habité et débordé par du temps, qui s'enfonce dans les profondeurs de temps successifs et donnés simultanément, voilà ce qui s'ouvre au regard néoréaliste, chez Rossellini en particulier, à partir de la fêlure qu'a représentée la guerre. Et la ruine, du coup, passe dans la structure même du film, les parcours déliés des personnages (forme-balade); les espaces déconnectés qui reconfigurent les relations entre temps et narration (où le temps précède la narration, elle découle de l'écoulement fragmenté du temps). Le montage est fondé sur un interstice non comblé, non colmaté, sur une succession de ce que Bazin appelait des « images-faits », et dont on retrouve des avatars à travers le cinéma moderne. Si le cinéma est un « moderne art des ruines » (Païni), il est un art qui trouve sa « nouvelle image », ou du moins les conditions de sa modernité, dans les ruines (physiques et morales) du cinéma italien de l'immédiat après-guerre.

Mais afin d'élargir la discussion, de mieux situer l'apport du néoréalisme et sa fortune « moderne » — et, au premier chef, de mesurer la radicalité de *Germania anno zero* de Rossellini — par rapport à la thématization de la figure de la ruine dans l'après-guerre, nous nous proposons d'effectuer un détour par l'évolution de cette figure dans un ensemble d'œuvres réalisées en Allemagne, et en particulier à Berlin, après 1945 (dont fait partie *Germania* de Rossellini). Les *Trümmerfilme* allemands de la DEFA offrent, de ce point de vue, un exemple incontournable et parfaitement probant sur les enjeux liés à la représentation des ruines. Nous tenterons, dans la prochaine section, d'aborder un corpus de ces films, en les plaçant en tension avec certains films américains tournés à Berlin dans l'immédiat après-guerre, une part de la production discursive et littéraire d'avant et d'après-guerre concernant les ruines, et l'exemple indépassable de *Germania anno zero*. Le cas des ruines allemandes nous permettra de mesurer non seulement la mutation décisive qu'opère Rossellini à l'intérieur de cette configuration de pratiques et de discours, mais aussi de percevoir la transformation, fondamentale pour le XX^e siècle, de la figure de la ruine, entre vestiges et décombres, puis la transformation des décombres en « archives », au cœur du travail sur la mémoire (cinématographique) des années 1980 et 1990.

Les ruines auront joué, en Allemagne, un rôle absolument fondamental, depuis avant la guerre — dans la théorisation de Simmel et de Benjamin, dans les théories de la valeur des ruines chez Speer, dans les chroniques de l'après-guerre — et ce, jusqu'à la chute du Mur, où d'autres ruines viendront hanter l'imaginaire, non sans faire resurgir les cicatrices du passé. Ceci explique que nous ayons à quitter pour un certain temps le sol italien pour parcourir la zone allemande, avant de revenir à l'Italie, mais par le biais des ruines antiques, à la toute fin de la thèse. Pour mener à bien cette réflexion sur les ruines au cinéma, il était impossible de ne pas traiter du cas particulier de l'Allemagne et notamment du développement de son industrie cinématographique après la fin de la Seconde Guerre mondiale.

2. « La réalité de nos ruines » : réflexions à partir et autour des Trümmerfilme de la DEFA

La DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft) fut le premier studio d'Europe à émerger après la fin de la Seconde Guerre mondiale, en 1945, dans la zone d'occupation soviétique allemande. Il se trouva rapidement confronté à l'urgence, morale, politique et esthétique de témoigner de l'évident étiolement physique et spirituel de la vie sociale en Allemagne, de rendre compte du passé récent et forcément encore trouble, ainsi que de creuser des voies pour l'avenir. Il s'agissait de trouver des sujets et des modes de réalisation aptes à réaliser le vœu d'Erich Pommer, envoyé par les Américains en 1946 pour relancer — sans grands succès ceci dit — l'industrie du cinéma ouest-allemand : « *No pompous stage magic. No offerings to the masses. No cinematic luxury. No stardom. Instead a focus on artistic ingenuity. The undistorted image of people in our time [...] The reality of our ruins is dearer to us than a film castle on the moon*⁴⁵. » À l'Ouest, ce programme de relance fort

⁴⁵ Erich Pommer, cité dans Wolfgang Schivelbusch, *In a Cold Crater: Cultural and Intellectual Life in Berlin, 1945-1948*, trad. Kelly Barry, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 145.

ambitieux, assurément alimenté par la vision des premiers films néoréalistes, fut ralenti, voire carrément empêché dans l'immédiat après-guerre par une logique de production industrielle (héritée de la UFA), économique (les obstacles qu'opposaient les *majors* américaines) et politique (la méfiance générale des alliés, en particulier les Américains, envers toute relance du cinéma allemand)⁴⁶. Même si l'industrie, à l'Ouest, accroîtra progressivement sa part de marché sur les écrans tout au long des années 1950, il faudra attendre les années 1960 et surtout 1970 pour que le cinéma de la RFA trouve un véritable souffle esthétique (même si commercialement, les résultats soient moins reluisants) et, surtout, commence à affronter de façon franche les « ruines de l'histoire »⁴⁷.

Or, cette « réalité des ruines » sera de diverses façons au centre des premières productions de la DEFA entre 1946 à 1949 (bien qu'elle soit, dans une moindre mesure, au cœur de certains *Trümmerfilme* ouest-allemands tel *Berliner Ballade* (*Ballade berlinoise*, 1947, Stemmlé). Les *Trümmerfilme*, parmi lesquels on retrouve *Die Mörder sind unter uns* (*Les assassins sont parmi nous*, Wolfgang Staudte, 1946), *Irgendwo in Berlin* (*Quelque part à Berlin*, Gerhard Lamprecht, 1946), *Unser täglich Brot* (*Notre pain quotidien*, Slatan Dudow, 1949) et *Rotation* (Wolfgang Staudte, 1949), emploieront les décors réels des villes allemandes effondrées, et surtout, feront des ruines un vecteur narratif et visuel puissant. C'est à travers le « programme figuratif » des ruines dans ces films que l'on peut voir se révéler des ambiguïtés formelles et idéologiques qui font tout l'intérêt de ces œuvres, oscillant fatalement entre le documentaire et la fiction, mais aussi entre l'ancien (la

⁴⁶ Les États-Unis n'étaient pas particulièrement friands à l'idée de relancer l'industrie locale, malgré leurs professions de foi. Ils cherchaient plutôt, comme ils le firent en France et dans d'autres pays d'Europe, à rattraper le retard accumulé sur la distribution des films américains produits avant et pendant la guerre et avec lesquelles ils voulaient inonder le marché allemand (ce qu'ils firent). Sur ce point, on lira le chapitre 6, « Film », du livre de Wolfgang Schivelbusch, *In a Cold Crater*, ainsi que le survol historique de Seán Allen, « DEFA: An Historical Overview », dans Seán Allan et Jean Sandford (dirs.), *DEFA: East German Cinema, 1946-1992*, New York/Oxford, Berghahn Books, 1999, p. 1-21.

⁴⁷ Il semble que, dès 1952-53, la part de marché du cinéma allemand dépasse celle du cinéma américain en RFA, atteignant près de 50% (contre 30% pour le cinéma hollywoodien). Voir Martin Loiperdinger, « Amerikanisierung im Kino? Hollywood und das westdeutsche Publikum der Fünfziger Jahre », *Theaterzeitschrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik*, n° 28, 1989, p. 56.

production de « qualité studio » allemand des années 1930) et le nouveau (les premiers films néoréalistes, notamment).

Il est à noter que, au-delà de ces productions de la DEFA, entre l'effondrement moral et physique et l'apparition des chantiers de la reconstruction, « Berlin en ruines » était devenu un signifiant par excellence de l'après-guerre, et tant Rossellini (*Germania anno zero*), que Wilder (*A Foreign Affair*) ou Tourneur (*Berlin Express*) y tourneront des films saisissants. Une brève lecture comparative d'un corpus clé de ces *Trümmerfilme* (littéralement « films de décombres », qui fait écho au néologisme forgé à la même époque de *Trümmerfrau*), tant allemands qu'étrangers, suffira à montrer l'importance de cette figure de la ruine, historiquement et esthétiquement chargée, particulièrement en Allemagne, et de mieux appréhender la « modernité » du film de Rossellini.

Vestiges d'un régime écroulé, rémanences d'un passé qui encombrait, dans tous les sens du terme, le présent, les ruines allemandes de l'après-guerre sont avant tout un « milieu » de désolation et de privation pour des millions d'individus forcés d'y survivre⁴⁸. Elles figurent en même temps, dans ces premiers « films de ruines », le difficile travail du deuil et les défis de la reconstruction, avec les risques d'amnésie qu'elle comportait. Les « ruines » sont une figure privilégiée de la médiation cinématographique de la mémoire de l'après-guerre en Allemagne. De *Die Mörder sind unter uns* — premier film de fiction de la DEFA — à un bref épisode de *Zweite Heimat (Heimat II, 1993)*, deuxième chapitre de la chronique-fleuve d'Edgar Reitz, sortie peu de temps après la chute du mur, le cinéma, dans sa relation avec la ruine, passerait, c'est notre hypothèse, d'un relevé des traces du présent, à l'oubli qu'emporte avec elle la reconstruction, jusqu'au retour de l'histoire et de la ruine par le biais de l'archive, à un point de télescopage singulier entre le passé (l'après-guerre) et le présent (la chute du Mur), dans une fiction historique (*Zweite Heimat*) elle-même située au début des années 1960. Même si, pour l'essentiel, nous nous concentrerons sur la période allant de 1946 à 1950, le saut chronologique que nous opérerons à la toute fin de

cette section, vise à indiquer le changement important qui s'opère quant à la figure de la ruine autour de la chute du mur. En effet, la figure de la ruine à la fin des années 1980 et au début des années 1990 apparaît par le biais de l'« archive », au sens large, et du lieu hanté — voire d'un cinéma hanté — par la présence du passé, comme en témoigneront, au prochain chapitre les analyses de *Der Himmel über Berlin (Les ailes du désir)*, Wim Wenders, 1987) et *Allemagne 90 neuf zéro* (Jean-Luc Godard, 1991).

En comparant les différents traitements des ruines dans ces films d'après-guerre, il s'agira avant tout et malgré leurs différences de les envisager comme des objets de mémoire et de temps paradoxaux qui s'inscrivent au cœur de la mutation, non seulement de l'imaginaire de la ruine au XX^e siècle, mais plus fondamentalement du cinéma lui-même... La radicalité de *Germania anno zero* de Rossellini (qui bénéficia d'un soutien technique de première importance de la DEFA), aura joué de ce point de vue un rôle qui nous semble déterminant. Ce troisième volet de la trilogie de la guerre de Rossellini (après *Roma città aperta* et *Paisà*), qui suit dans les ruines de Berlin les tribulations malheureuses d'Edmund, un garçon de treize ans, et qui dresse un portrait désespéré des conditions de vie dans l'Allemagne de l'après-guerre, nous permettra de détailler plus avant cette relation entre le cinéma moderne et la ruine que nous avons déjà commencé à aborder, et dont les *Trümmerfilme* réalisés à l'Est comme à l'Ouest constituent en quelque sorte un contre-exemple, « encore » classique (bien que son classicisme se trouve par endroits ébranlé dans ses fondations).

Mais il est important, au préalable, de bien mesurer l'arrière-fond esthétique et historique au cœur de cette mutation et de saisir la transition, subtile et complexe, entre la « poétique des ruines » classique et ce que nous pourrions appeler une « esthétique » ou une « pédagogie des décombres », qui déterminera sur bien des points la modernité esthétique de la figure des ruines au XX^e siècle, en cinéma, en photographie, dans les arts et la littérature (un point que nous avons rapidement esquissé au chapitre trois).

⁴⁸ À la fin de la guerre, la ville de Berlin comptait de 55 à 100 millions de mètre cube de débris, avec une moyenne de 26 mètres cube de débris par habitant. Voir Wolfgang Schivelbusch, *In a Cold*

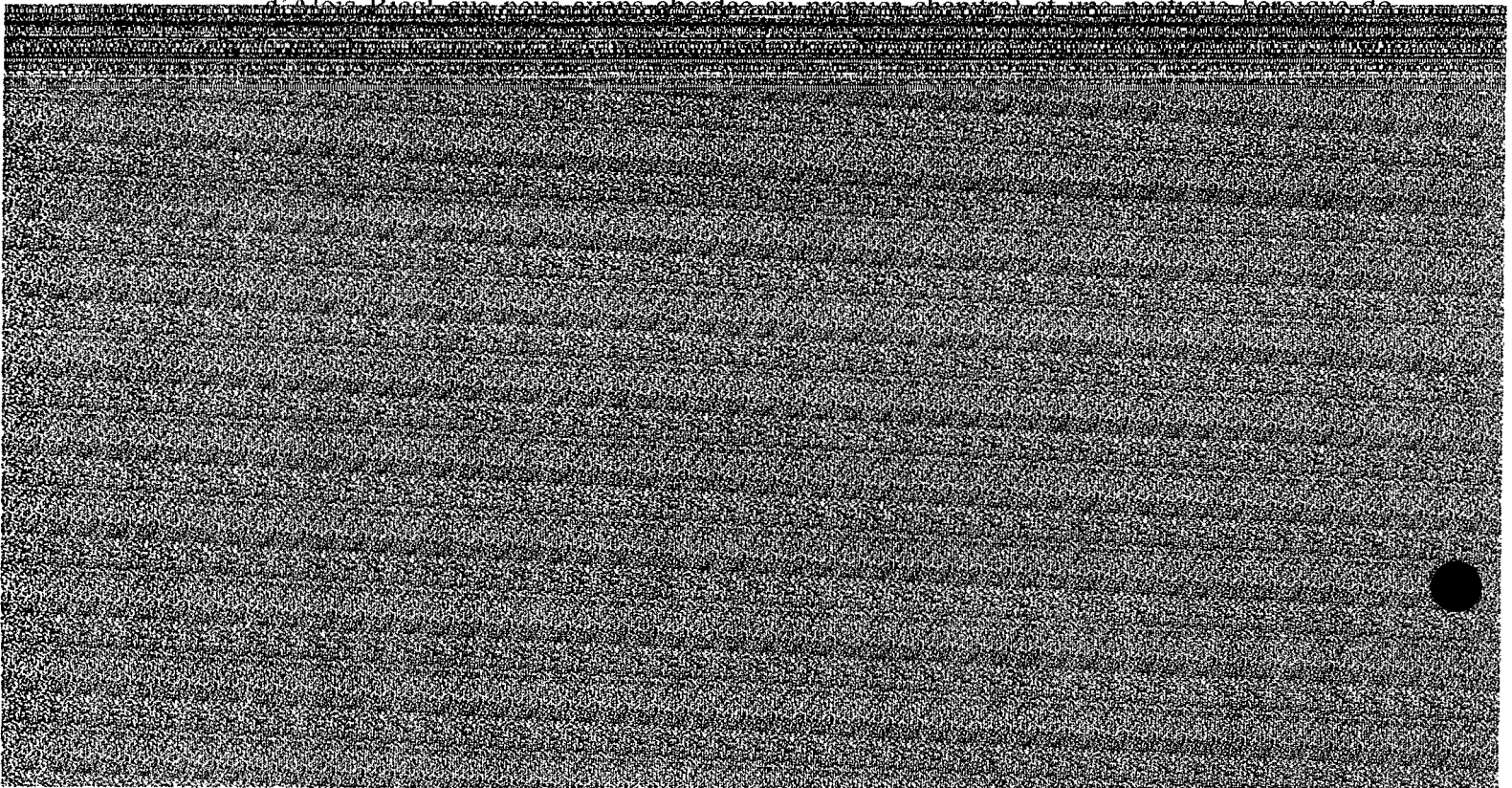
a) Ruines et décombres

En 1978, Albert Speer, architecte attitré d'Hitler à partir de 1934, écrivait :

Le dessein d'Hitler était de créer des effets temporels et des témoins durables. Il avait coutume de dire que si, dans quelques siècles, son empire s'écroulait, les ruines de nos constructions témoigneraient encore de la force et de la grandeur de notre foi. Il ne lui est jamais venu à l'esprit qu'il allait rater l'une aussi bien que l'autre. Lorsque son règne s'effondra après quelques années seulement, les palais et les arènes — à ses yeux gages de l'histoire — avaient sombré aussi⁴⁹.

Cette citation capture bien les deux régimes d'historicité et de temporalités propres à la ruine qui s'affrontent depuis le tournant du XIX^e siècle, et que la Seconde Guerre mondiale viendra exacerber. Elle indique bien ce passage d'un régime que l'on pourrait qualifier de classique, encore animé par une perception des ruines fondée sur le patient lacs du temps, à un régime moderne, fondé sur la fulgurance et la destruction humaine. Il ne faut pas oublier qu'Albert Speer, grand admirateur d'architecture gréco-romaine, est « l'auteur » d'une célèbre « théorie de la valeur des ruines », exposée à Hitler en 1934 et qu'il explicitera, plus de trente ans plus tard, dans ses mémoires⁵⁰. Cette « théorie » transitait par une esthétique romantique (encore que par endroits proche de la théorie de la « valeur des monuments »

d'Alois Riedl que nous avons abordée au premier chapitre) et une notion héroïque de



après des centaines ou [...] des milliers d'années, ressembleraient aux modèles romains⁵¹. » Il était après tout inconcevable que des « amas de décombres rouillés puissent inspirer, un jour, des pensées héroïques comme le faisaient si bien ces monuments du passé que Hitler admirait tant⁵². » Au fond, deux modèles prospectifs de la ruine se télescopent, pour nous, dans le témoignage de Speer : une ruine anticipée comme modèle de grandeur et de remémoration d'un passé héroïque (pour dans mille ans), les décombres inattendus comme signes de défaite et marques de l'oubli, « l'heure zéro » (*Stunde Null*) de l'Allemagne.

Comme nous le notions au second chapitre, à la suite de Roland Mortier, un revirement s'opère dans la poétique des ruines à la fin du XVIII^e siècle. Nous passerions ainsi d'une vision rétrospective (les ruines sont le passé) à une vision anticipatrice (les ruines sont « à venir »), qui donna la *Vue imaginaire de la Grande Galerie dans les ruines du Louvre*, ou encore la *Bank of England in Ruins* (1830) de John Gandy. Le « projet ruiniste » de Speer est si l'on veut la radicalisation, quelque peu anachronique et décalé (que viennent faire « palais » et « arènes » aux années 1930 ?), de cette topique esthétique. La théorie « futuriste » des ruines imaginée par Speer, et transformée en « loi » par Hitler, portée par une idéologie réactionnaire fondée sur un retour au passé et à l'Antiquité⁵³, est littéralement prise de vitesse par le « présent » de la guerre moderne.

Nous retrouvons ici la tension que nous avons déjà commencé à analyser — à partir de Chateaubriand et de Simmel — entre deux modalités de la ruine. Rappelons que l'essai de Georg Simmel sur l'esthétique des ruines reprenait l'idée suivant laquelle l'attrait esthétique de la ruine traditionnelle, qui repose selon lui sur la perception d'un combat entre l'œuvre de la nature et l'œuvre de l'homme, fait défaut lorsque la marque de l'homme

⁵⁰ Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, Paris, Fayard, 1971. Sur ce point, on lira notamment Johanne Lamoureux, « La théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture "futuriste" selon Hitler », *RACAR*, vol. 18, n^{os} 1-2, 1991, p. 57-63.

⁵¹ Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, *op. cit.*, p. 79.

⁵² *Ibid.*, p. 78.

⁵³ Mussolini, dans l'Italie fasciste, fondera également un projet de Renaissance de la grandeur impériale et la valorisation des ruines romaines jouera un rôle central dans la consolidation de l'*Italianita*, comme en témoignent les nombreux projets de réaménagement de la ville de Rome dans les années 1920 et 1930. Voir

est venue troubler le travail d'érosion naturel. Ses réflexions, qui ont exercé une influence notable sur Benjamin et Kracauer, sont écrites avant la Première Guerre mondiale. Ce qui lui apparaissait alors comme marginal, est au contraire devenu, pour nous, le signe même des destructions massives du XX^e siècle.

Il est toutefois fascinant de constater — et le cinéma passera fatalement par là — les zones de chevauchement, notamment dans l'immédiat après-guerre, entre ces deux catégories de ruines, qui co-existent dans la représentation ou la perception. De la même façon que les ruines romaines ont pu, à une époque, évoquer la vanité des velléités des guerres et la fragilité des empires actuels, en retour, les ruines « présentes » de la guerre ont été représentées, à plus d'une occasion, comme « pittoresques », suivant une certaine disposition esthétique où des échos de l'ancienne poésie des ruines s'entremêlent avec la volonté de témoigner du présent. Quelques exemples s'avèrent éclairants.

Kenneth Clark, membre du *War Artists Advisory Committee* et directeur de la National Gallery de Londres, engagea John Piper, Graham Sutherland et d'autres artistes-dessinateurs, en plein *Blitz*, pour croquer et peindre des sites fraîchement dévastés dans Londres⁵⁴. Kenneth Clark était d'ailleurs de l'avis qu'il fallait laisser dans l'état un certain nombre d'églises en ruines et en faire des mémoriaux de guerre. Ses recommandations sont restées sans appel :

*It will not be many years before all traces of war damage will have gone, & its strange beauty vanished from our streets. No longer will the veening sky be reflected in the water-pools which today lie dark and quiet between torn and gaping walls. [...] Save us, then, some of our ruins*⁵⁵.

Cette valorisation de la ruine — dont il faut situer le goût également à l'intérieur d'une tradition anglaise pour les jardins de ruines artificielles —, fonctionne entre la nécessité de

Rudy Koshar, *From Monuments to Traces: Artifacts of German Memory, 1870-1990*, Berkeley/Los Angeles, Londres, University of California Press, 2000.

⁵⁴ Christopher Woodward, *In Ruins, A Journey Through History, Art, and Literature*, New York, Vintage Books, 2000, p. 212-213. Il y aurait beaucoup de choses à dire sur la peinture figurative d'après-guerre, en Allemagne et en Angleterre en particulier, sur leur double valeur, esthétique et mémoriale, et sur la reprise de compositions picturales s'apparentant à la peinture ruiniste du XVIII^e siècle.

maintenir présentes les « *traces of war damage* » et leur « *strange beauty* », sans que nous sachions véritablement laquelle des deux choses était plus cruciale pour Clark. Il s'agit sans doute ici d'un cas limite, mais il est certain que le « spectacle des ruines » tend parfois vers les sentiments du sublime⁵⁶, s'arrachant (pour reprendre la dénomination peircienne) à l'indicialité de la ruine (trace de bombardement) pour se perdre dans sa pure iconicité et ne contempler que des qualités (lignes brisées, fissures, grisaille, plein/vide, ombres et reflets, etc.).

Deux autres exemples, légèrement différents, méritent d'être mentionnés. Stig Dagerman, journaliste suédois, âgé de 23 ans, traverse l'Allemagne en 1946, collige des notes, des témoignages et des impressions dans cette chronique du désespoir qu'est *Automne allemand* (*Tysk Höst*). Ses descriptions bouleversantes des villes en ruine font souvent se croiser des systèmes de références très différents, mais irrésistiblement liés au fil de l'écriture : « Berlin a ses clochers amputés et sa kyrielle de palais gouvernementaux en ruines dont les *colonnades prussiennes décapitées* reposent leur *profils grecs* sur les trottoirs⁵⁷. » Ici, les clochers d'église se mêlent aux colonnades prussiennes qui évoquent un modèle grec, comme si l'indécidabilité historique de la description pouvait traduire le mélange de suggestions que le tableau évoque chez l'observateur, attentif et trouble⁵⁸.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 214.

⁵⁶ On rappellera que Burke plaçait, dans sa théorie esthétique, les ruines et la catastrophe, parmi les sujets susceptibles de susciter le sentiment du sublime. Voir Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, 1990 [1757], ainsi que les pages que lui a consacrées Michel Ribon, *Esthétique de la catastrophe. Essai sur l'art et la catastrophe*, Éditions Kimé, coll. « Esthétiques », 1999, p.187-188.

⁵⁷ Stig Dagerman, *Automne allemand*, trad. Stéphane Bouquet, Arles, Actes Sud, 2004 [1947], p. 33. (je souligne)

⁵⁸ C'est notamment ce que note Pascale Vacher à propos du regard « chargé d'Antiquité » de l'observateur contemporain : « Le sujet moderne confronté au spectacle de la catastrophe voit son regard imprégné de la vision des ruines antiques. » (Pascale Vacher, « Ruines et sujet regardant », dans Valérie-Angélique Deshoulières, Pascale Vacher (dirs.), *La Mémoire en ruines, op. cit.*, p. 184) Notons au passage, que le surprenant roman de Robbe-Grillet, *La reprise*, qui se déroule à Berlin vers la fin de 1949, en fournit une variété d'exemples, comme celui-ci : « Mon compagnon signalait cependant en quelques mots, de temps à autre, au milieu des décombres, ce qu'il y avait là autrefois, à l'époque, du Troisième Reich. C'était comme la visite guidée d'une *antique cité disparue*, Héliopolis, Thèbes, ou Corinthe. Après de nombreux détours, occasionnés par des artères non encore déblayées, ou interdites, et plusieurs chantiers de reconstruction, nous avons atteint l'ancien centre-ville, où presque tous les bâtiments étaient détruits plus qu'à moitié, mais

*that it already has the remoteness of all final disasters which make a dramatic and ghostly impression whilst at the same time withdrawing their secrets and leaving everything to the imagination. The last days of Berlin are as much matters for speculations as the last days of an empire in some remote epoch; one goes to the ruins with the same sense of wonder, the same straining of the imagination, as one goes to the coliseum at Rome*⁶³.

Ce passage — dont on ne saurait dire s'il aurait réjoui Speer —, montre bien à quel point les ruines contemporaines charrient avec elles tout un héritage figuratif et symbolique et appellent un amalgame anachronique qui lie, dans un même lieu, le signe de la défaite allemande et l'imaginaire des empires antiques, le tourisme bourgeois et le témoignage historique.

La lecture de ce passage évoque irrésistiblement une scène centrale (bien qu'extrêmement marginale en terme de durée) de *Germania anno zero* de Rossellini, tournée dans les ruines de la chancellerie. Une brève analyse de cette séquence nous permettra d'amorcer nos réflexions sur le traitement cinématographique des ruines allemandes, tout en faisant écho à certains points que nous avons déjà évoqués sur la mutation des images dans le néoréalisme.

La scène commence par un panoramique sur une des ailes de la Chancellerie bombardée, suivi par un autre panoramique dans la cour attenante, où un groupe de soldats anglais se fait photographier — dans l'axe de la caméra de Rossellini, quelque peu ironiquement l'exercice d'immortalisation — devant le Bunker où ont été brûlés les corps de Hitler et d'Eva Braun. « *This is where they burned the bodies of Hitler and Eva Braun.* » Au plan suivant, deux soldats, cadrés de façon un peu plus serrée, se promènent en fumant. L'un deux, un peu niais, pointe une zone hors-champ:

-*That's where Hitler and Eva Braun were burnt.*
 -*What, to death?*
 -*Yup...*

⁶³ Stephen Spender, *European Witness*, Londres, Hamish Hamilton Ltd, 1948, p. 235.

En deux plans, Rossellini nous expose ici la déformation quasi-immédiate du fait historique en mythe. On coupe ensuite à l'intérieur de la Chancellerie éventrée, où Edmund et Hans, son complice, tentent de vendre à deux soldats (les mêmes ?) un enregistrement sur disque vinyle d'un discours de Hitler, qu'ils leur font entendre sur un tourne-disque. La voix tonitruante de Hitler retentit dans toute la chancellerie.

... Brille, lumière du soleil, il fait tempête droit devant... et lorsqu'il fait de l'orage... et je suis fier d'être le guide de cette nation, et je suis heureux, surtout dans les difficiles... et je suis heureux que dans les beaux jours d'une nation se dresse devant moi... et que je sois en confiance, et que je puisse élever le peuple allemand tout entier, que je puisse pour lui... Peuple allemand, sois tranquille... nous surmonterons tout, en une victoire déjà assurée⁶⁴.

Tandis que le discours continue de résonner, on voit un homme et son jeune fils (ou petit-fils), deux visiteurs hagards, dans un hall vide et parsemé de débris, ouvert sur le fond et sur l'un des côtés par une rangée de colonnades néoclassiques (reprenant un mode de composition ruiniste du 18^e siècle, notamment chez Robert et conforme à l'effet que cherchait à suggérer Speer, qui est après tout l'architecte de la Chancellerie), cherchant intrigués la provenance du son (il est d'ailleurs impossible de déterminer la relation exacte entre cet espace et celui dans lequel se trouvent Edmund et les soldats). Suit un panoramique large, commençant en plongée puis remontant en poursuivant un mouvement latéral cahoteux, qui nous montre une série de bâtiments en ruine difficiles à identifier (probablement une autre aile de la Chancellerie). Au plan suivant, le père et l'enfant quittent la pièce par la gauche, alors que les applaudissements de l'enregistrement continuent de retentir. Et la scène se termine.

Cette scène d'à peine 3 minutes en quelques plans en apparence très simples, mais d'une époustouflante complexité, nous parle de la réification du passé, de la transformation

⁶⁴ Roberto Rossellini, *The War Trilogy*, édité et traduit de l'italien par Stefano Roncorni, New York, Grossman Publishers, 1973, p. 396. « *Bade, Sonnenschein, gerade dadurch stürmt... und wenn es wettetert... und ich bin stolz darauf, der Führer dieser Nation zu sein und ich bin glücklich, dass besonders in schweren... und ich bin glücklich, dass in Sonnentagen einer Nation vor mir aus wieder graut... und Vertrauen geben kann, dass ich das ganz Deutsche Volk wieder aufrichten darf und aufrichten kann, dass ich ihm kann, Deutsches Volk, sei voll beruhigt... das werden wir alles meistern, auf, eingestellter Sieg.* »

de l'idéologie en valeur marchande, du sensationnalisme touristique. De façon poignante, elle nous présente le gouffre qui sépare le discours et la voix tonitruante d'Hitler de la chancellerie éventrée, mais aussi le spectre de sa survivance, dont le film de Rossellini déploiera dans ce film les différentes facettes. La voix de Hitler résonne, au cœur de la catastrophe, jaillissant d'un passé qui paraît à la fois lointain et proche, comme si les ruines jadis anticipées par Speer — alors même qu'il n'avait pas encore édifié le siège du Reich — étaient celles-là même que la caméra de Rossellini parcourait (figs. 51-54). Cette conflagration temporelle entre l'ancien et le nouveau, entre « Maintenant et Autrefois », est complexifiée par l'enchaînement des plans de cette scène, que rien ne permet de connecter spatialement les uns aux autres. L'organicité spatio-temporelle est rompue, les codes du langage cinématographique — comme dans bon nombre de films de Rossellini des années 1940 et 1950 — sont ébranlés, réalisant ici un des premiers exemples probants de ces nouvelles « situations » filmiques, de ces « espaces quelconques » — qui ne dépend donc pas du prestige et de la portée symbolique du lieu — dont le cinéma moderne portera et prolongera la trace. Nous ne verrons pas la transaction avec les soldats et nous n'accéderons pas plus aux réactions d'Edmund. Rossellini n'a retenu que quelques plans déconnectés, comme suspendus, faisant jaillir des ruines la présence fantomatique du Führer, examinant sans jugement la fabrication des clichés, laissant le spectateur devant une image plurielle, ambiguë, des ruines « actuelles » et des imaginaires contradictoires qu'elles appellent. Si la radiodiffusion des discours hitlériens (ici différée sur disque vinyle) et l'architecture héroïque constituèrent deux versants de la médiatisation du pouvoir du Reich, Rossellini en expose ici les vestiges, dans une forme cinématographique elle-même fragmentée, aux apparences brouillonnes, rompant avec la syntaxe classique du cinéma, mais d'autant plus capable de correspondre à la « réalité des ruines » du Reich. Description inorganique, *abstract* visuel et sonore, cette courte scène de la chancellerie apparaît bel et bien comme une « situation optique et sonore pure », révélant un espace-temps éclaté, où l'actuel et le virtuel forment un circuit serré.

À leur manière, *Berlin Express*⁶⁵, *A Foreign Affair*, tout comme les *Trümmerfilme* de la DEFA seront symptomatiques de cette même oscillation esthétique et idéologique entre « poétique des ruines » et « esthétique des décombres », même si, au bout du compte, aucun de ces films ne peut prétendre avoir ouvert une brèche vers le cinéma moderne, comme l'a fait le film de Rossellini.

b) DEFA, néoréalisme et *Trümmerfilme*

Les cinéastes allemands de la DEFA naissante, tout comme, selon leur esthétique propre, Rossellini, Wilder, Tourneur et d'autres, virent dans les décombres de la guerre un matériau esthétique et narratif propice à des élaborations cinématographiques d'une grande richesse. Réchappés de la guerre mais plongés dans une époque trouble, ils furent appelés à réaliser tantôt des « *comedy of ruins* » (Wilder), des « drames sociaux » (Staudte, Lamprecht), des « chroniques » (Rossellini) ou des films d'espionnage et de complot politique aux allures « noirs » (Tourneur) qui, tout en témoignant des difficultés du présent, cherchaient à en découdre avec le passé et de penser l'avenir, de diverses façons et en épousant une variété de formes cinématographiques. En Allemagne, entre 1946 et 1949, la confrontation avec la réalité du présent et le vacuum du passé, comme l'a fort bien remarqué Robert Shandley⁶⁶,

⁶⁵ Le film de Tourneur, *Berlin Express*, propose un autre exemple, plus volontiers ironique et vaguement condescendant, de cette « confusion des genres ». L'entrée des protagonistes à Berlin puis à Francfort, est accompagnée par une voix-off s'adressant au spectateur à la 2^e personne du singulier (stratégie qu'adoptera Lars Von Trier dans *Zentropa*, 1991, lourdement inspiré du film de Tourneur). Décrivant Francfort, en adoptant le style du guide touristique, on entend : « *There are other modern touches in this very ancient city. The architecture for instance: new lines, new shapes, generally referred to as early XXth Century modern warfare. So universal is the destruction that it blends into one continuous pattern.* » Et plus loin, à propos de Berlin : « *Berlin. The capital of the 3rd Reich, the focal point of the rise and fall of a dictator, is today a monument of ruins. Other cities like Hiroshima have been obliterated, but no other city so mighty as Berlin has fallen so low. Less than four years of wind rain and sun, has left a drab, colourless dead city in its wake. This was one case where justice had made the punishment fit the crime. Berlin, capital of the world that was supposed to revolve around the building called the Reich chancellery, around a leader who stood at the balcony, and explained how it would last for a thousand years. [...] Here was all that was left of one of Europe's most beautiful cities [...] Close at hand to the Reichstag, redecorated as a monument to the Reich.* » Les registres du monumental et du *memento mori*, de la ruine et du châtement divin, de l'ironie et du moralisme, tendent à se confondre dans la narration du film de Tourneur.

⁶⁶ Robert R. Shandley, *Rubble Films. German Cinema in the Shadow of the Third Reich*, Philadelphie, Temple University Press, 2001, p. 1-24.

s'avérera une tâche complexe. Les films réalisés dans ces années témoigneront de diverses formes de silence, voire d'amnésie sélective, tout en trahissant esthétiquement et narrativement l'influence de modes cinématographiques plus conventionnels : tantôt un style « UFA » (*Die Mörder sind unter uns*), tantôt hollywoodien, tantôt une tendance réaliste socialiste (*Unser täglich Brot*), calquée sur un modèle soviétique.

Afin de comparer les différents traitements cinématographiques des ruines dans ces années, une brève description des scènes d'ouverture de *A Foreign Affair*, *Die Mörder sind unter uns*, *Irgendwo in Berlin* et *Germania anno zero* de Rossellini, s'avérera utile⁶⁷.

c) Perspectives sur Berlin en ruines

i. Vue de haut : *A Foreign Affair*

Le générique de *A Foreign Affair* est suivi par l'image d'un avion, miniaturisé dans le brouillard qu'il tente de percer, transportant à Berlin, peu de temps après la fin de la guerre, une délégation du Congrès américain venu s'enquérir sur la santé des troupes qu'on soupçonne de commerces moralement douteux. L'avion survole Berlin en ruines, sous le regard plus ou moins béat des congressistes qui donnent leur avis « surplombant » sur les actions à entreprendre pour transformer ce paysage de désolation, variant selon leur position dans l'échiquier politique américain (du plus libéral au plus conservateur)⁶⁸. Bien entendu, cette position surplombante est ni plus moins que celle des bombardiers américains qui, peu de temps auparavant, ont réduit en cendres le pays. Mais pas uniquement. Comme l'a fort bien analysé Philippe Despoix, ces plans d'ouverture, alternant entre les occupants de l'avion et les vues aériennes, reprennent, terme à terme, élément par élément, et jusqu'au détail de l'ombre de l'avion projetée sur les ruines de Berlin chez l'un,

⁶⁷ Je tiens à remercier Philippe Despoix qui me permet de développer les réflexions qui suivent lors d'une conférence à deux voix que nous présentâmes au mois d'octobre 2006 dans le cadre d'un colloque consacré au cinéma de la DEFA. Certaines grandes lignes de la présente section ont été d'ailleurs nourries par sa contribution lors de cette conférence et il peut en être considéré, à plus d'un titre, le co-auteur.

⁶⁸ Des plans similaires se retrouvent dans *Berlin Express*, où l'arrivée — par train cette fois — des représentants anglais, français, russes et américains à Berlin et Francfort offre un spectacle ébahissant, vu de la fenêtre, aux nouveaux venus, qui émettent diverses opinions sur le sort réservé à la ville.

sur l'architecture gothique de Nuremberg chez l'autre, l'ouverture du film de Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens* (1936), montrant l'arrivée héroïque d'Hitler pour le Congrès du parti (figs. 55-58). Wilder, avec une économie étonnante, opérerait ainsi un persiflage de la politique américaine, associée à la destruction, et une parodie filmique du célèbre documentaire nazi⁶⁹. Et on peut dire qu'en effet, la *perspective* sur les ruines opérera, dans ce film, le même type de distance parodique (il s'agit, après tout, d'une « *comedy of ruins* ») transitant par un intertexte historico-culturel mordant (notamment, par la présence de Marlène Dietrich).

ii. Perspective d'outre-tombe : *Die Mörder sind unter uns*

Die Mörder sind unter uns de Wolfgang Staudte, premier film de fiction réalisé et distribué par la DEFA en 1946, s'ouvre sur un fond de piano jouant un air jazzé. Un mouvement vertical partant d'un gros plan légèrement oblique sur un monceau de terre fait découvrir une tombe, dont un casque et une croix disent la teneur. Suit, en contre-plongée, une rue en ruine, un char d'assaut incendié, des immeubles éventrés. Au milieu d'une foule bigarrée, se détache peu à peu un homme titubant (Dr. Mertens, interprété par Ernst W. Borchert), dépassé par des enfants en culotte courtes qui courent entre des flaques. Tout en continuant son mouvement ascendant, la caméra suit l'homme qui s'arrête devant un bar dont l'enseigne indique : « *Das moderne Kabarett – Tanz, Stimmung, Humor* ». L'homme se dirige vers le cabaret et disparaît dans un fondu enchaîné sur un train bondé, filmé en contre plongée, accompagné par une musique orchestrale énergique et dramatique. Les plans suivants s'enchaînent plus rapidement : un travelling depuis un train traverse la ville en ruine, jusqu'à l'arrivée en gare. Suit un plan de foule au milieu de laquelle la caméra isole une jeune femme (Hildegard Knef) au visage angélique et maternel (associé dans le plan suivant à la figure de la Madone), dont on apprendra bientôt qu'elle revient d'un camp de concentration. Un travelling avant sur le hall de la gare où s'entassent des éclopés et des

⁶⁹ Philippe Despoix, « Mémoires berlinoises, ou l'«heure zéro» de Billy Wilder », *Cinémas*, vol. 15, n° 1, « Entre l'Europe et l'Amérique », automne 2004, p. 29-42.

vieillards, termine son mouvement sur une affiche publicitaire à moitié déchirée, tenant de justesse sur un pan de mur en ruine, sur laquelle on peut voir la cathédrale de Berlin et le slogan : *Das schöne Deutschland*⁷⁰ (figs. 59-64).

L'incipit nous situe les deux protagonistes principaux et l'axiologie qui se dénouera tout au long du film. Le *Heimkehrer*, le soldat revenu du front, démolé et hanté par la guerre, renouera avec la vie grâce à la patience charitable et la force morale inébranlée de la jeune femme. Traces de la mort et lieux de la survie, les décombres berlinois sont le cadre de ce premier film de la DEFA habité par l'esthétique expressionniste, comme ne le manqueront pas de le souligner les commentateurs étrangers de l'époque.

Chris Marker, dans un compte rendu pour les *Cahiers du cinéma* écrivait :

En 1946-47, le cinéma allemand était dominé — spirituellement, par la présence de la catastrophe, la nécessité de l'affronter et d'en sortir — esthétiquement, par une stagnation de quinze ans qui le faisait renouer naturellement avec l'expressionnisme⁷¹.

Moins clément, Siegfried Kracauer, en exil à New York et qui venait de publier son étude *From Caligari to Hitler*, écrivait de son côté : « Mörder sind unter uns [...] is nothing but a confused rationalisation of the feelings of guilt, with its anti-nazi hero [Dr. Mertens] that is so utterly romantic that he could easily fall prey to a new Hitler⁷² ». Au choix esthétique des premières productions de la DEFA, et à ce qu'il appelait le « *one-sided emphasis of issues of personal morality* », Kracauer opposera l'exemple du néoréalisme (et de *Paisà*). Une brève comparaison avec la séquence introductive de *Germania anno zero* est en effet loquace.

⁷⁰ On retrouve encore ici cet amalgame ironique et douloureux à la fois du tourisme et de la ruine. L'affiche touristique déchirée apparaît comme une métaphore de l'Allemagne, jadis splendide et fière, aujourd'hui en ruine et abattue.

⁷¹ Chris Marker, « Siegfried et les argousins ou le cinéma allemand dans les chaînes », *Cahiers du cinéma*, n° 4, juillet-août 1951, p. 6.

⁷² Siegfried Kracauer, « Der anständige Deutsche. Ein Filmportrait » [1949], in *Werke, Kleine Schriften zum Film*, vol. 6.3, Francfort, Suhrkamp, 2004, p. 428.

iii. À hauteur d'homme : *Germania anno zero*

Germania anno zero commence sur une vue légèrement en plongée d'un trottoir et d'une portion de la rue où des flaques reflètent l'image d'un édifice en ruine, sur laquelle apparaît le titre du film. La caméra pivote, hésitante, vers le haut, pour cadrer la construction éventrée, rapidement effacée dans son mouvement — qui s'apprêtait à se perdre dans le ciel — par un fondu qui enchaîne sur l'image d'une nouvelle série de bâtiments ruinés, filmés d'abord en contre-plongée, puis en panoramiquant rapidement vers le bas en pivotant pour plonger dans le spectacle d'une rue vide. Un plan filé passant de la gauche à la droite prolonge le mouvement d'appareil qui parcourt maintenant la ville depuis un véhicule, tandis que le générique continue de défiler sur les images d'amoncellements sans fin de débris et de maisons détruites, croisant à l'occasion un cycliste, une rare automobile, un motocycliste. On débouche sur un croisement de route qui révèle tout au loin un paysage hérissé d'immeubles à moitié écroulés. Succède la dédicace à la mémoire de son fils Romano, et un intertitre — qui a dû apparemment être rajouté par la censure — signé par Rossellini⁷³, relayé par sa voix qui poursuit le commentaire⁷⁴, alors que — très bizarrement —, le plan précédent, qui faisait traverser au spectateur l'espace urbain dans toute sa profondeur, est repris intégralement (mais sans les titres du générique), avant d'enchaîner, grâce à un nouveau plan filé de la gauche à la droite, sur un nouveau panoramique qui semble parcourir 360 degrés pour aboutir sur les décombres du Reichstag⁷⁵ (figs. 65-70). À travers le *Tiergarten*, on plonge ensuite vers un cimetière de

⁷³ « Quand les idéologies délaissent les lois morales et la piété chrétienne qui sont à la base de la vie de l'homme, elle finissent par se transformer en folie criminelle. Elles contaminent même la prudence naturelle de l'enfant, qui passe alors d'un crime horrible à un autre en pensant, avec l'ingénuité de l'innocence, pouvoir se libérer de la culpabilité. »

⁷⁴ « Ce film a été réalisé à Berlin en 1947. Il se veut un simple portrait objectif et fidèle de cette ville à moitié démolie, dans laquelle 3 millions et demi d'individus mènent une vie désespérée et terrifiée. La tragédie leur est naturelle, non par grandeur morale, mais par simple lassitude. Ce film n'est pas un acte d'accusation contre le peuple allemand, ni ne se porte à sa défense. C'est un constat. Mais si quelqu'un après avoir vu l'histoire d'Edmund considère que les enfants allemands doivent réapprendre à aimer la vie, alors l'auteur de ce film sera récompensé. »

⁷⁵ Ce qui est particulièrement frappant, c'est qu'une partie du travelling est répété deux fois, une première fois sur le générique, une seconde fois sur la voix off de Rossellini. Il semble par contre que ce ne soit pas le cas

fortune — cadre de la première scène — d'où le personnage principal, Edmund, sera chassé parce que trop jeune. Par contraste avec la perspective de Staudte (où figure également un cimetière improvisé), ce qui frappe ici est une ville ruinée dans sa totalité, à peu près vidée de ses habitants, un espace — et pas seulement un arrière-plan — anonyme, et perçu en mouvement. Le Reichstag noirci et détruit par les bombes — qui sera plus loin le théâtre de la scène que nous avons précédemment décrite —, est filmé en plan large, comme arraché à une bande d'actualité : signe « monumental » de la défaite, raccordé par un mouvement ascendant à travers le *Tiergarten* pour s'agencer à la micro-histoire d'Edmund, où se succéderont des scènes ordinaires de la vie dans l'Allemagne de l'après-guerre, comme si, à la faveur d'un mouvement de caméra légèrement différent, nous aurions pu suivre une autre histoire, aussi banale, aussi tragique. Les longs panoramiques ou les *travellings* en plan-séquences creusant la profondeur de champ, renvoient à un ensemble de caractéristiques du néoréalisme dont la trilogie de Rossellini constitue très certainement le manifeste le plus pérenne. Les ruines sont vues d'emblée cinématographiquement et à hauteur d'homme, inscrites dans le mouvement d'une vie que la vie semble avoir abandonnée. Elles deviendront dans ce film, à travers les parcours de l'enfant, le lieu d'une expérience tragique du regard et du corps en balade, portée par une mise en scène dépouillée, qui a su faire l'économie de toute psychologie.

iv. Ruines ↔ Chantiers : *Irgendwo in Berlin*

Pour compléter cette typologie préliminaire, il est nécessaire de décrire le début du film de Gerhard Lamprecht, *Irgendwo in Berlin*, l'une des trois premières productions de la DEFA, sorti en 1946. Ici encore, la scène d'ouverture — après le générique qui déroule sur un *blueprint* de la ville de Berlin —, est révélatrice d'une mise en scène particulière de la

de toutes les copies (nous travaillons à partir de la copie allemande). Il est très possible — et une conversation avec Adriano Apra l'a confirmé — qu'il s'agisse d'un « remontage » spécifique à cette version du film (et est peut-être l'œuvre du distributeur, et non du réalisateur).

ruine, et nous permet d'introduire un trope qui gagnera de l'importance dans les années suivantes : le chantier de (re)construction.

La séquence s'ouvre sur un plan filmé du haut d'un immeuble. Un ouvrier monte une échelle, au rythme d'un thème militaire solennel, tandis qu'à l'arrière-plan se profile la cathédrale de Berlin. La caméra panoramique vers la gauche sur un site de construction. Tandis qu'une transition musicale impose un thème plus dramatique, la caméra révèle un quartier de Berlin en ruine. À travers une foule, un personnage (un pickpocket) fuit une bande de poursuivants. Au plan suivant, on voit l'individu passer devant un groupe de *Trümmerfrauen* déblayant des décombres, avant de se faufiler dans le dédale qu'est devenu Berlin, et trouvant refuge dans une des cachettes des enfants du film (figs. 71-76). Cette scène d'ouverture instaure, en quelques secondes, le thème topographique de ce film qui se partagera en effet entre la corruption, l'absence d'ordre et de loi qui règne dans les ruines et l'espoir de la reconstruction, pour ne pas dire « les lendemains qui chantent », sur lequel le film se terminera. La ruine y est, en quelque sorte, un *passage obligé* (comme l'est la trajectoire du film), par laquelle la caméra doit se plonger avant de rejoindre les hauteurs de l'espoir.

Ces quatre perspectives sur les ruines de Berlin montrent bien comment des films de fiction, inscrits de plain-pied dans la réalité « documentaire » des villes allemandes rasées par les bombardements alliés, mobilisent les ruines à l'intérieur de programmes figuratifs et stylistiques variés. Aux fonctions différentes de la topique de la ruine dans ces films correspondent non seulement des styles mais aussi des types distincts de régime de la mémoire : par contraste avec le nouveau réalisme européen qui a renoncé à toute psychologie et s'inscrit d'emblée dans le présent, ou même avec le démontage parodique du passé nazi et de la politique américaine par la comédie, la difficulté du deuil, le moralisme allemand pris dans un « passé qui ne veut pas passer » est clairement mis en scène par la jeune DEFA. Une analyse plus poussée de *Die Mörder sind unter uns*, d'*Irgendwo in Berlin* et de *Germania anno zero* — films de ruine par excellence — gagne à être menée,

ne fut-ce que parce qu'elle permet de révéler des axes de comparaison et de baliser le champ de la ruine en Allemagne dans l'immédiat après-guerre.

e) Regards croisés : *Die Mörder sind unter uns*, *Irgendwo in Berlin*, *Germania anno zero*

Die Mörder sind unter uns et *Irgendwo in Berlin* offrent un ensemble de topiques-types du « film de ruines » allemand, qui deviendront rapidement des lieux communs, objet de dérision dans les années qui suivront : le retour du soldat traumatisé, le moralisme manichéen ou certains motifs de pathos mélodramatiques, parmi d'autres.

Ces deux « films à thèmes », encadrés programmatiquement par l'idée d'un « réalisme critique », diffèrent considérablement sur le plan du style. Le film de Lamprecht hérite d'une certaine tendance néoréaliste, employant des décors naturels et un style cinématographique plus minimal, plus détaché. Le film de Staudte, de son côté, est marqué par une stylisation radicale, l'exploitation des ombres, des contrastes et des ambiances lugubres, évoquant de façon affichée l'influence des productions des studios « UFA » des années 1920⁷⁶.

Chacun de ces films tente de prendre acte du présent et d'offrir des voies pour l'avenir. Il est intéressant de noter que, dans les deux cas, le poids du passé et le traumatisme de l'histoire reviennent aux vétérans de la guerre (et non, par exemple, au personnage de Susanne Wellner (Hildegard Knef), le personnage féminin de *Die Mörder*). C'est le soldat revenu du front (autant dans *Die Mörder* que dans *Irgendwo in Berlin*) qui, pour diverses raisons, est incapable de connecter avec la réalité. Une fois que le poids du trauma est levé, le film se termine sur une note regorgeant d'espoir, et la voie de l'avenir est à nouveau déblayée. Il est clair que les ruines ne sont pas dans ces films uniquement un

⁷⁶ *Berlin Express* est également traversé dans plusieurs scènes par une esthétisation des ruines et l'accentuation de leur caractère expressionniste (ombres, présence lugubre). La reprise maniériste de Lars Von Trier du film de Tourneur exacerbera encore plus ces traits stylistiques.

décor dramatique et esthétiquement riche, elles sont une métaphore structurelle, informant leur progression narrative et leur cadre idéologique.

Dans *Die Mörder sind unter uns*, la source du traumatisme de Mertens est une exécution de civils, le soir du Réveillon de Noël en 1943, dont il a été témoin (bien qu'il n'y ait pas participé). Le commandant qui avait donné l'ordre de l'exécution, s'est recyclé en industriel et prospère depuis la fin de la guerre à Berlin. Dans ce film « hanté » (d'un point de vue stylistique et thématique), Brückner apparaît comme un « joyeux revenant », un fantôme exhumé du passé de Mertens, que ce dernier avait abandonné pour mort dans la débâcle de 1945. Il a construit une usine qui produit des casseroles à partir de casques militaires (inversant ironiquement la production industrielle qui avait cours durant la guerre). Dans son luxueux bureau, des grandes baies vitrées offrent une vue « imprenable » sur ce vaste chantier qu'est devenu, pour ce champion de la reconstruction capitaliste, le paysage en ruines de Berlin (fig. 77). Afin que Mertens puisse se réconcilier avec son passé, il doit accomplir une vendetta — dans la plus pure tradition du Western, comme l'a fort bien analysé Shandley⁷⁷. À deux reprises, il tente d'éliminer Brückner, mais échoue, avant d'accepter que justice soit rendue par des voies plus légitimes⁷⁸... Les procès de Nuremberg ne sont pas bien loin.

La divergence sur ce que représentent les ruines, pour Brückner et Mertens, fournit la carte idéologique du film. Pour Mertens, les ruines sont avant tout perçues comme un cimetière (fig. 78), et il est essentiel de rendre justice aux morts qui sommeillent dans les ruines avant de pouvoir envisager l'avenir. Pour Brückner, les ruines incarnent un passé encombrant qui doit être oublié, littéralement déblayé, afin de laisser libre cours à la reconstruction. Lorsque Mertens entraîne Brückner — qui croit se rendre dans un cabaret —, à travers un labyrinthe de décombres avec le projet de l'assassiner, l'ancien commandant s'arrête soudain et dit, en regardant autour de lui : « Où m'emmenez-vous ?

⁷⁷ Robert Shandley, *Rubble Films, op. cit.*, p. 25-46.

⁷⁸ Staudte avait initialement prévu de faire tuer Brückner par Mertens, mais les soviétiques s'y seraient opposés et auraient réclamé une fin différente.

C'est un véritable *no man's land* ici. Tout ceci devrait être oublié... » À quoi Mertens répond : « Oublier ? On ne peut pas oublier... »

Les ruines sont ainsi présentées comme la métaphore de la non-réconciliation de Mertens avec un passé que l'on ne peut oublier tant que justice n'a pas été rendue et que les « meurtriers parmi nous » n'ont pas été débusqués. Mais c'est aussi *par* les ruines que la voie du salut surgira. En effet, au moment où Mertens s'apprête à assassiner Brückner, une mère éplorée jaillit des ruines, à la recherche d'un médecin pour sa fille. Le Dr. Mertens, plutôt que de mener à terme sa vendetta, sauvera la fille et entamera son processus de guérison. Le retour de réprimé reviendra toutefois au réveillon suivant, et il se dirigera comme hypnotisé — un peu à la manière de Cesare du *Caligari* — pour abattre Brückner.. Cette fois, c'est Susanne — qui entre temps a déduit le projet de son futur mari — qui interrompt juste à temps l'exécution. Le commandant finira écroulé par une force de justice anonyme. Mertens sera libéré de son trauma, et les morts qui peuplent les paysages de ruines — apparaissant en surimpression fantomatique —, ont enfin obtenu leur rédemption (figs. 81-83).

D'un point de vue général, le film de Staudte s'inscrit à la croisée de plusieurs genres : des références évidentes au style expressionniste (angle de caméra, surimpressions, ombres et cages d'escaliers étroites), des thèmes réalistes, une prise en compte « documentaire » des ruines de Berlin, contredite à d'autres moments par une esthétique studio souvent obséquieuse (fig. 80). Les décombres incarnent, filmées en contre-plongées ostentatoires, le *wasteland* de l'histoire, la conscience écroulée de Mertens, théâtre éboulé de la mémoire allemande, en n'échappant pas pour autant à la tentation esthétique du sublime (voire à la sublimation esthétique). Ces décombres, dressés en hauteur évoquent pour Shandley⁷⁹ — même si la comparaison peu paraître spéieuse — les canyons rocaillieux des décors des Westerns (fig. 79) (dont le film emprunte, on l'a dit, un certain nombre de tropes). Le film est, de ce point de vue, symptomatique du creuset d'idées et de styles, parfois contradictoires, qui animent les premières années de la DEFA.

Alors que les protagonistes principaux de *Die Mörder sind unter uns* sont des adultes, *Irgendwo in Berlin* se penche sur le monde des enfants, un motif récurrent de la production néoréaliste dont il est probable que Lamprecht ait eu connaissance (*Roma città aperta* et *Paisà* de Rossellini, *I bambini ci guardano* (1944) et *Sciusià* (1946) de De Sica)⁸⁰. Les enfants y apparaissent comme des tendres garnements, laissés à eux-mêmes, jouant à la guerre avec des pétards au milieu des décombres qui leur servent de terrain de jeu, dans un monde où le marché noir, le vol et le petit crime forment le tissu de la vie ordinaire. Dans ce monde sans figure paternelle forte, le retour d'un des pères des gamins est attendu avec anticipation pour remettre sur pied un garage de réparation d'automobiles bombardé durant la guerre. Lorsque le père reviendra — et tout comme dans *Die Mörder*, bien que pour des raisons plus évasives —, c'est un homme vidé, affamé, sans vie qui apparaîtra dans son ancien quartier désormais détruit, au son d'une marche mi-militaire, mi-funéraire. Un long travelling accompagne le pas pénible de l'homme, passant devant une enseigne l'accueillant d'un ironique *Glückwünsche* [félicitations], aux lettres à moitié arrachées. Cette scène, exempte de tout enjeu proprement narratif, enchaîne une série de gros plans et de plans moyens sur plus d'une minute, jurant avec le découpage et l'agencement narratif plus classiques du film. De ce point de vue, elle rappelle l'errance du jeune Edmund dans les ruines, véritable trame « anti-narrative » de *Germania anno zero*, malgré le fait que, chez Lamprecht, ce type de plans est une exception, alors que chez Rossellini, ils sont devenus le motif principal.

Il est également à noter, que, dans les deux films, une scène clé montre la chute mortelle d'un enfant, du haut d'un édifice en ruine. Vers la fin du film de Lamprecht, Willi, un des orphelins qui a volé de la nourriture à son tuteur afin que le père de son ami regagne des forces, meurt accidentellement en chutant d'un mur qu'il escaladait pour défier un compagnon. La ruine, du coup, se trouve associée avec le mort de l'enfant (elle est d'ailleurs dynamitée et on interdira aux enfants de jouer dans les décombres). Mais la mort

⁷⁹ Robert Shandley, *Rubble Films*, *op. cit.*, p. 32.

« sacrificielle » de Willi devient le pivot moral du film. Le père, secoué de sa torpeur, trouve devant cette mort trop injuste le courage qui lui manquait pour affronter la reconstruction du garage, aidé par la petite armée d'enfants. On comprend alors que les ruines sont, dans *Irgendwo*, tout à la fois la métaphore des « décombres », lieu liminaire, théâtre de la mort, du vol et de la corruption, mais aussi, à la faveur d'une conversion moralisatrice (le début du film nous l'annonçait), le lieu de la reconstruction, du travail collectif et de l'espoir.

Sur ce point, il est intéressant de comparer la trajectoire des films de Staudte et de Lamprecht — qui se terminent tout deux sur une note optimiste —, à celle du film de Rossellini, qui parcourt, au fond, les mêmes thèmes et les mêmes motifs : la désorientation d'une jeunesse laissée-pour-compte au lendemain de la guerre, le marché noir, le poids du passé et le besoin d'une reconstruction morale et matérielle. Or, tous ces thèmes sont liés de près avec les ruines : elles sont le terrain de jeu des enfants, le labyrinthe où se cachent les voleurs et les corrupteurs, elles sont également le lieu où se logent les débris du passé : signes du Reich écroulé et de sa mémoire hantée.

Mais si l'on compare *Germania* avec les autres *Trümmerfilme*, une chose nous frappe : pour Rossellini, les ruines n'endossent pas une signification prédéterminée, elles n'arborent pas de vernis métaphorique, pas plus qu'elles ne renvoient à un enjeu psychologique, ni une quelconque rédemption salvatrice. Pour le dire simplement, c'est la ruine en tant que « fait », c'est la « stricte réalité » des ruines qu'il filme : une réalité porteuse de situations (« elliptiques » et « dispersives » dirait Deleuze), dont la signification ne se donne pas *a priori*, mais se révèle progressivement, par à-coups, par hasard (dirait Bazin).

À plus d'un titre, *Germania* annonce la structure dramatique de plusieurs autres chefs d'œuvres de Rossellini, tels *Stromboli*, *Europa 51*, *Viaggio in Italia*. Renonçant graduellement à la choralité qui avait caractérisé les deux premiers volets de la trilogie,

⁸⁰ Ce thème des enfants est par contre déjà présent chez Lamprecht, comme en témoigne son film *Emil und die Detektiv* (1931), adapté du roman de Erich Kästner, et qui présentait déjà une bande de jeunes.

Rossellini suit Edmund, tournant en rond dans un Berlin qui a perdu tous ses repères. Forcé de soutenir sa famille (son frère, ex-soldat de la Wehrmacht, vit terré ; son père est malade ; sa sœur obtient de peine et de misère quelques cigarettes qu'elle échange contre de la nourriture), il est jeté, impavide, dans une ville avec laquelle il ne parvient pas à se raccorder. Il mourra, sans crier gare, devant l'intolérable, qu'il aura vu et entendu⁸¹, sans que sur son visage l'on ait pu distinguer la moindre intention, le moindre schème psychologique. Appliquant aveuglément, comme un bon élève, les idées eugénistes de son ancien maître d'école, l'inquiétant Herr Enning, il empoisonne et tue son père malade, avant de fuir sa demeure.

Dans le dernier segment du film, Edmund traverse la ville en ruines, à la recherche d'une âme compatissante qu'il ne trouvera pas⁸². Pendant de longues minutes, la caméra suivra ou mieux « accompagnera⁸³ », souvent à l'aide de travellings relativement serrés, le garçon, isolé, coupé du monde, marchant dans la rue, sur un pont⁸⁴. Il demeure un temps

⁸¹ « *Allemagne année 0* présente un enfant qui visite un pays étranger [...] et qui meurt de ce qu'il voit. » (Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 8)

⁸² Rossellini a indiqué à quelques reprises dans des entretiens que cette longue séquence constituait le point de départ du film, sa seule raison d'être en quelque sorte, le reste l'indifférait passablement. Elle correspond également à la définition du néoréalisme et son apport : « Le néoréalisme 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 soit. Ce qui importe pour moi, c'est cette attente, c'est elle qu'il faut développer, la chute devant rester intacte. » (Roberto Rossellini, « Dix ans de cinéma » [1955], dans *Le cinéma révélé*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs Contre-champs », 1988 [1984], p. 41) Or, s'il faut suivre la biographie très fouillée de Tag Gallagher, et même si le propos peu paraître anecdotique, Rossellini aurait été assez peu présent sur le plateau durant le tournage de ces scènes (trop occupé à Rome, à démêler les fils de sa relation tumultueuse avec Anna Magnani), les laissant à son assistant, Carlo Lizzani : « *During his absences Roberto Assigned Lizzani to direct certain shots, including important parts of Edmund's final walk through the ruins (passing the fountain and church; playing with his feet).* » (Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini. His Life and Films*, New York, Da Capo Press, 1998, p. 243) Mais au fond, peu nous importe, car si le film porte l'imprimatur de Rossellini, c'est qu'il correspondait à la vision qu'il avait de la séquence.

⁸³ Rossellini écrit : « mon travail consiste seulement à accompagner les personnages. [...] Un homme se déplace et à la faveur de son déplacement on découvre le milieu où il se trouve. [...] Il s'agit alors de ne pas quitter l'acteur et celui-ci effectue des trajets complexes. » (Roberto Rossellini, « Dix ans de cinéma », dans *Le cinéma révélé*, op. cit., p. 42)

⁸⁴ Dans un de ces plans, l'absence de lumière du crépuscule et la relativement mauvaise qualité de la pellicule — qui semble moins rapide que celle qu'il emploie ailleurs dans le film — produit une brume un peu floue qui trempe l'image. La vitesse de déroulement semble par ailleurs légèrement ralentie, rajoutant —

dans l'escalier d'un immeuble, avant de prendre peur lorsque la lumière plonge le lieu dans le noir et de fuir. Au matin, il continue de sillonner la ville anonyme, trempée de grisaille, passant devant une église où l'appel de l'orgue le laisse indifférent. Il tente de jouer avec des enfants plus jeunes que lui, mais sans succès. Il pénètre un immeuble, mi-ruine mi-chantier, jouant à la marelle avec son ombre. Monte à un étage d'où il peut apercevoir — à l'étonnement d'un spectateur regardant le film pour la première fois et qui a depuis longtemps perdu le sens de la coordination des espaces — l'immeuble où il habite, devant lequel est stationné le corbillard et qui est sur le point d'emporter le cercueil de son père. Sa famille hurle son nom (« Edmund ! Edmund ! »). Il s'agite un peu. Puis, sans crier gare, ce premier « automate spirituel » du cinéma moderne passera sa main devant ses yeux, comme pour se protéger du soleil ou pour effacer les signes du sommeil, et sautera dans le vide, où il trouvera la mort — au son d'un sifflet de tram, qui semble — ou qui se superpose à — un cri de femme. Une passante — peut-être celle qui a crié — aperçoit le corps gisant d'Edmund, et tandis qu'elle le porte sur ses genoux comme une Piéta (dont *Città aperta* nous avait offert une variation), la caméra de Rossellini s'élève au-dessus du muret pour filmer le tramway qui traverse l'écran, et la vie qui continue (figs. 87-89).

L'indistinction déterminante tout au long de cette séquence — et particulièrement à la toute fin — entre les signes du jeu et les signes de la mort, jadis notée par Bazin dans un article fameux⁸⁵, est emblématique de la rupture que Rossellini opère avec la psychologie — notamment de l'enfant — et l'identification cinématographique classiques. En effet, si l'on compare la scène « équivalente » qui se trouve dans le film de Lamprecht, on verra à quel point le découpage et la structure d'identification diffèrent. Dans *Irgendwo*, à mesure que Willi escalade la structure en ruine, une foule de passants — dont le point de vue coïncide avec celui du spectateur — frémit devant le *suspense* de la scène. Dans *Germania*,

intentionnellement ou pas ? — une qualité fantomatique à l'image, comme si Edmund était déjà un spectre, parcourant la ville (comme dans *Der Himmel über Berlin* de Wenders?).

⁸⁵ « C'est que tout simplement les signes du jeu et de la mort peuvent être les mêmes sur un visage d'enfant, les mêmes du moins pour nous qui ne pouvons percer son mystère. » (André Bazin, « *Allemagne année zéro* » [1949], *Esprit*, repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 205-206)

d'un autre côté, le point de vue est donné par Edmund : il écoute (le sifflet du tram, sa sœur qui appelle son nom) et voit (une façade écroulée, le corbillard de son père que l'on emporte)⁸⁶. Mais son visage impénétrable, étrange, distant, sans expression, ne révèle nullement ses intentions. La chute de Willi, bien que dramatique, ne surprend « vraiment » personne, en partie en raison de découpage et du cadrage : le pathos qui l'accompagne répond parfaitement aux codes du cinéma narratif, d'autant plus que la mort du garçon ne sera pas vaine.

Dans *Germania anno zero*, nul pathos, nulle rédemption. Le caractère implacable, « intolérable » du dernier plan le confirme. La trame réconciliatrice d'*Irgendwo* — où enfants et parents main dans la main reconstruisent l'Allemagne de demain — est à mille lieux de la solitude, du désespoir et du pessimisme fondateur du film de Rossellini⁸⁷.

En comparant ainsi ces œuvres, il apparaît clairement que la trop grande proximité historique (voire géographique), ajoutée au réflexe de recourir à des modèles cinématographiques convenus, expliquent la difficulté que rencontrèrent les cinéastes de la DEFA à prendre acte de la « réalité des ruines », au sens fort, que Rossellini est sur bien des plans parvenu à réaliser. Il demeure que la configuration des ruines chez Lamprecht comme chez Staudte est révélatrice du paysage cinématographique et idéologique qui informe cette première phase de la « mémoire des ruines » en Allemagne.

⁸⁶ Deleuze dira : « On a souligné le rôle de l'enfant dans le néoréalisme, notamment chez De Sica [...] : c'est que, dans le monde adulte, l'enfant est affecté d'une certaine impuissance motrice, mais qui le rend d'autant plus apte à voir et à entendre. » (Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 10)

⁸⁷ Le film est dédié à son fils, Romano, décédé d'une appendicite en 1946. Sur ce point, et sur l'impact de ce décès sur toute œuvre de Rossellini (la mort de l'enfant réapparaîtra dans *Europe 51*, l'absence des enfants est un thème majeur de *Viaggio in Italia*) on se référera encore une fois à Tag Gallagher. À propos de *Germania anno zero* il écrit : « *Every emotion crystallised onto Edmund, the incarnation of dead Romano. [...] Little things Romano once did, like the way Edmund plays with a piece of pipe as though it were a gun, became integrated into the film. [...] Germany's fate has melded into Romano's, Roberto's personal agony has melded with Germany's in a struggle of light and darkness.* » (Tag Gallagher, *The Adventures of Roberto Rossellini*, op. cit., p. 246)

3. De la disparition — et de la survivance — des ruines

a) Rossellini, les ruines et au-delà (à suivre)

Dans un entretien aux *Cahiers du cinéma* en 1954, Rossellini explique la transition naturelle dans son œuvre après la trilogie de la guerre : « On ne peut pas tourner éternellement dans des villes détruites. [...] La vie a changé, la guerre est passée, on a reconstruit les villes. Il fallait faire le drame de la reconstruction⁸⁸. » Outre ces films de la reconstruction, comme *Europe 51*, éventuellement *Stromboli*, encore tout imprégnés par l'expérience de la guerre, *L'amore* (1948) ou *Francesco Guillare di Dio* (1950), et quantité de films qu'il réalisera après la trilogie tendent en effet à s'éloigner du présent historique et des traces de la guerre. Si la réalité urbaine change et que les ruines disparaissent graduellement du paysage quotidien, il est possible de dire que le néoréalisme — si nous décidons d'élargir la catégorie — continuera de se caractériser par une intériorisation de l'expérience de la guerre, par une transformation profonde du regard sur les choses. Il est impossible de ne pas voir dans certaines œuvre d'Antonioni (la fin de *L'avventura* par exemple, ou certains plans de *La notte* déjà mentionnés), de Fellini (*Il bidone* [1955], *Le notte di Cabiria*, *La dolce vita* [1960]), de Visconti (*Rocco e suoi fratelli* [1960]) ou encore de Pasolini (*Accatone* [1961], *Mamma Roma*), une continuation de cette pédagogie du regard, de cette mutation des signes issue de la guerre, dont les traces continuent de manifester leur présence... et où, à chaque fois, les ruines — contemporaines ou antiques — sont appelées à jouer un rôle, parfois en sourdine, parfois dans la marge. Et cette mutation ne se limite pas à l'Italie. L'exemple de la Pologne (*Popiół et diament* [1958] de Wajda), de la Hongrie (*Csillagosok, katonák* [1967] de Jancsó), et également de la France (*Hiroshima mon amour* de Resnais), prolongent, complexifient et développent de façon radicale tout au long des années 50 et 60 ce travail sur le temps, le regard et la mémoire (et

⁸⁸ Maurice Schérer, François Truffaut, « Entretien avec Rossellini », *Cahiers du cinéma*, n° 37, juillet 1954, repris dans *La politique des auteurs. Entretiens avec dix cinéastes*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984, p. 51.

toujours, on y retrouve des ruines !), amorcé dans le néoréalisme. Si une part importante du cinéma européen — et particulièrement en France — se considère comme l'héritière du néoréalisme, c'est avant toute chose de Rossellini, dont un film en particulier aura joué un rôle déterminant : *Viaggio in Italia* (un film encore pleinement habité par le souvenir de la guerre). Nous verrons, dans la conclusion, les modalités de cet héritage, que nous interrogerons à partir de la figuration complexe des ruines antiques et de ce que nous appellerons, à la suite d'Hanna Arendt, la « brèche entre le passé et l'avenir ». Mais avant, il est important de revenir à l'Allemagne, pour mieux suivre, de la fin des années 1940 jusqu'aux années 1980, les modalités de la disparition, puis de la réapparition, à la croisée de l'histoire, de la figure des ruines.

b) La disparition des ruines en Allemagne

Il est possible d'affirmer que le film de ruine disparaît en tant que genre après 1949, en Allemagne. Dans la scène d'ouverture d'un film ouest-allemand sorti en 1948, *Film ohne Titel* (*Film sans titre*, Rudolf Jugert), trois méta-personnages (le scénariste, le producteur et l'acteur) discutent d'un projet de film (qui sera le film que nous verrons). Ils énumèrent, en commençant, ce que ce film *ne devrait pas* être : « pas de *Trümmerfilm* », « pas de film sur les soldats », « pas de film anti-nazi », « pas de film fraternel », « pas de film politique », « pas de film de propagande », « pas de film sur les bombardements », « pas de film qui serait pour ou contre quelque chose ». Au contraire, ils proposent de réaliser une « comédie contemporaine [...] ayant pour cadre le triste décor de notre époque »... Après tout, « le public ne demande qu'à relaxer⁸⁹. »

Ce dialogue, de façon ironique mais absolument directe, s'attaque aux ambitions des premiers films DEFA et aux *Trümmerfilme* en général. Il indique la stabilisation rapide du

⁸⁹ Les dialogues ont été traduits de l'anglais et extraits de la retranscription qu'en donne Robert Shandley, *Rubble Films*, *op. cit.*, p. 153.

genre et les attentes du public⁹⁰, tout en anticipant sur la disparition, ou du moins la profonde transformation de la figure des ruines en tant que trope majeur du cinéma allemand d'après-guerre. Cette disparition tient tout autant à un épuisement esthétique (le dialogue de *Filme ohne Titel* le montre assez bien), qu'au fait que les ruines, bientôt déblayées, ne constituent plus l'horizon quotidien allemand. À cela il faut ajouter l'aiguïsement de la confrontation politique Est-Ouest avec la création de deux états allemands séparés, et une DEFA qui se transformera rapidement en organe cinématographique de la RDA. C'est dès lors le *chantier* de reconstruction — qui déjà se profilait à la fin d'*Irgendwo in Berlin* — qui se substitue à la topique du *Trümmer*⁹¹.

Unser täglich Brot (Notre pain quotidien) de Slatan Dudow, premier film à *ethos* « socialiste » de la DEFA, inaugure en 1949 de manière plus ou moins subtile cette nouvelle tendance. Le travail de déblaiement et de reconstruction à l'Est sera celui d'une « construction socialiste », dont les représentations cinématographiques varieront peu le type de « réalisme » lui correspondant. Le film de Dudow⁹² — un *remake* adapté à la réalité allemande du film de King Vidor — met en scène les déchirements d'une famille au lendemain de la guerre. Le père, un petit-bourgeois chevronné et au chômage regrette le « bon vieux temps » ; Hans, le fils chéri par son père, fait fortune — sans que son père ne le sache — dans le marché noir, avant de sombrer dans une vie de crime qui le mènera au suicide ; enfin, Ernst, le deuxième fils, honnête entrepreneur, tente de relancer une usine de transformation — qui employait jadis le père — sur une base coopérative, un projet moqué par son père, avant que ce dernier comprenne que c'est la seule « voie de l'avenir » et décide de se ranger du « bon côté de l'histoire ». Encore une fois, l'usine en ruine,

⁹⁰ Hormis *Die Mörder*, qui eut un succès d'estime assez important, la majorité des *Trümmerfilme*, tant à l'Est qu'à l'Ouest, fut très mal accueillie par un public désireux de fuir la « réalité des ruines » plutôt que la voir sur grand écran.

⁹¹ Cette transition est inscrite dans les deux premiers vers de l'hymne national de la RDA : « *Auferstanden aus Ruinen und der Zukunft zugewandt, / lass dir uns zum Guten dienen, Deutschland einig Vaterland...* » (Ressuscitée d'entre les ruines et tournée vers l'avenir / Sers-nous à faire le bien, Allemagne, patrie unie).

⁹² Dudow fut un sympathisant communiste, membre du parti communiste allemand avant son exil, et dont le deuxième film, *Kuhle Wampe* (1932) fut scénarisé par Brecht. Le film sortit avec beaucoup de peine en 1932, après des coupes importantes, puis définitivement interdit avec l'arrivée au pouvoir des nazis.

convertie en chantier, devient l'enjeu d'un combat idéologique, duquel sortira vainqueur le nouvel ordre socialiste (l'état fournira des fonds et des tracteurs flambant neufs qui défileront dans la ville comme dans les films staliniens [figs. 90-93]). Force est de constater qu'il faudra attendre l'après construction du mur (1961) et le dégel en Union soviétique pour que le passé puisse être à nouveau abordé de manière politiquement et esthétiquement différenciée en Allemagne (c'est notamment le cas du saisissant *Ich war 19* [1968], de Konrad Wolf).

Rotation de Staudte (qui forme avec *Die Mörder* une sorte de diptyque de l'après-guerre), confirmera la disparition des ruines comme motif structurel important. Si, comme nous l'avons vu, *Die Mörder sind unter uns* plaçait les ruines au cœur du programme figuratif et narratif du film, *Rotation* opère un glissement sémantique important. Il s'agit d'un des premiers films « rétrospectif » allemands qui, avec *In jenen Tagen* (1948) de Käutner (tourné à l'Ouest), tente de « comprendre » ce qui s'est passé en Allemagne, de la crise économique de 29 jusqu'à la débâcle de 1945, sur laquelle les deux films s'ouvrent. Dans *In jenen Tagen*, une voiture fait office de voix narratrice et recompose, pièce par pièce, de la carrosserie au moteur, le puzzle de l'histoire allemande. Dans *Rotation*, c'est une presse d'imprimerie qui jouera, tour à tour, le rôle de moteur narratif (Franz, le personnage principal est un employé d'une imprimerie contrôlée par le parti nazi), d'indice historique (les grands titres des journaux marquent le *tempo* de l'Histoire) et de liant métaphorique (la « rotation » de la presse tantôt indique que le personnage est « pris dans les rouages » de l'Histoire, tantôt renvoie au relais générationnel, que garantira, à la fin du film, le fils de Franz). La presse est également l'instrument qui compromettra le protagoniste principal (tout en le sauvant aux yeux du public). En effet, il aidera son beau-frère, fervent communiste et résistant antinazi (personnage fondamental de l'écriture cinématographique de l'histoire à l'Est), à imprimer clandestinement des tracts. Ces tracts seront découverts par le fils de Franz, un membre des jeunesses hitlériennes, qui dénoncera son père aux autorités. Le père sera enfermé avant d'être sauvé par les Russes ; le fils sera

enfermé par les Russes, avant d'être pardonné par son père. Ainsi tourne la roue de l'Histoire...

Bien que ce soit une image de Berlin en ruine qui ouvre et boucle le récit, les ruines ne sont plus — comme elles le sont encore chez Dudow —, au centre du programme figuratif du film : la vision rétrospective entraîne avec elle un nouveau filon métaphorique, celle de la roue, de l'engrenage, de la presse, ou encore de la prison, qui deviennent alors les figures privilégiées pour nommer l'expérience de l'histoire. Mais un fait est à noter : les ruines, lorsqu'elles apparaissent dans le film, sont très souvent tirées des films d'archives et d'actualités de la guerre (tout comme *Paisà* de Rossellini), entrecoupées avec des prises tournées en studio (figs. 94-95). Alors que les ruines s'effacent peu à peu de la réalité allemande, c'est bien souvent par le biais du document d'archive, qui en conserve la mémoire, qu'elles referont surface, parfois bien des années plus tard, une fois que le passage du temps leur aura accordé une nouvelle valence historique.

c) Épilogue ou « la beauté des ruines »

Opérons maintenant un saut dans le temps, afin de fournir un exemple probant de ce traitement de la ruine comme « archive ». Il s'agit d'une brève scène, au milieu du troisième épisode de la série d'Edgar Reitz, *Zweite Heimat*, sortie en 1993. L'action se situe à Munich, au début des années 1960. Evelyn a quitté sa campagne pour Munich où réside sa tante, Fräulein Cerphal. Riche héritière, la tante vit dans la maison familiale où elle accueille, loge et entretient la communauté d'artistes munichoïses, poètes, cinéastes, intellectuels et musiciens (dont Hermann, protagoniste principal de la série). Evelyn est à Munich pour obtenir des renseignements sur ses origines. Pendant toute son enfance, un secret de famille l'avait préservée de la vérité. Aux funérailles de son père, peu de temps auparavant, elle a appris que celle que, depuis son enfance, elle avait cru être sa mère n'était pas sa véritable mère. Elle décide donc d'exhumer ce passé enfoui et d'interroger, pour commencer, la vieille cuisinière de la maison Cerphal. Cette dernière lui apprend que sa mère s'appelait Lieselotte, une jeune fille de classe populaire dont s'était amouraché

Arno, le père d'Evelyn, alors soldat, combattant sur le front russe. La famille désapprouvait cette union et fit tout pour y mettre un terme. Rien n'y fit, et Lieselotte tomba enceinte. Peu de temps après la naissance d'Evelyn débutèrent les raids aériens sur Munich et Lieselotte, tout comme six mille autres habitants de la ville, mourut durant les bombardements de la ville.

En quoi cette petite histoire peut-elle nous intéresser ? Précisément parce que, durant la récapitulation chronologique de cette « micro-histoire », des plans montés en alternance montrent la bohème munichoise qui assiste, dans une autre pièce, à la projection d'un film (une « *anti-première* » pour un « *anti-filme* », annoncera le cinéaste) tourné par un groupe de jeunes cinéastes prometteurs, clairement associés à la génération du *Nouveau cinéma allemand* (ils tapisseront la ville avec des autocollants proclamant *Papas Kino ist tot*). Le film projeté a pour thème... les ruines de l'opéra de Munich. Jadis un des fleurons de la ville, lieu où furent présentées pour la première fois certaines œuvres de Wagner et de Strauss, l'opéra fut détruit par des bombes incendiaires en 1943. Le film (en noir et blanc) nous présente une série de plans, en plongée ou en contre-plongée, montrant le squelette de l'opéra éventré, ses fils de fer torsadés, sa charpente crénelée barrant un ciel criblé de nuages et rendu d'autant plus dramatique par l'air wagnérien et la voix off de la bande son. Ainsi, à mesure que se déroule le fil de la mémoire familiale d'Evelyn, la bobine de film fait défiler quelques fragments de l'histoire munichoise. Le montage de Reitz est précis ; au moment où la cuisinière s'écrit : « Il était interdit pour nous d'en parler », il enchaîne avec un plan de l'opéra en ruine, et la voix narratrice qui relate le bombardement de 1943. De l'un comme de l'autre, on ne pouvait parler. Deux couches de la ville se superposent dans cette courte scène et, pourrait-on dire, se co-révoient dans leur simultanéité historique. Le témoignage oral est relayé et appuyé par l'image visuelle, la micro-histoire rejoint la macro-histoire (et vice versa). La mémoire individuelle recoupe, point par point, l'histoire collective, et dans les deux cas il s'agit d'une exhumation : des fragments du passé, longtemps enfouis, et dont « on ne devait pas parler », refont surface. C'est après tout la

génération des années 1960 qui entamera ce nécessaire retour sur l'histoire récente de l'Allemagne, en demandant à la génération des parents qu'elle rende des comptes.

Ce retour sur l'histoire se manifeste, dans l'économie du film de Reitz, à travers une « poétique des ruines » et ce que l'on pourrait appeler une « pédagogie des décombres » : en effet, la caméra accentue la beauté plastique de ces ruines aux accents romantiques, trônant au centre de la ville, les jeux de lumière qu'elles permettent de mettre en valeur, mais aussi le temps (la longue comme la courte durée) qu'elle permettent de mobiliser ; mais ces ruines sont aussi des décombres, signes de la défaite, de la mémoire endeillée, de l'horreur de la guerre⁹³. Ces ruines sont en quelque sorte une archive, et ce d'au moins deux manières : elles sont un lieu à partir duquel l'histoire se trouve réanimée (une archive, encore « vivante » dans la diégèse du film, donc au tout début des années 1960), mais elles sont aussi un « matériau d'archive » — dans le cadre du film de 1993 — au sens le plus strict (l'opéra fut détruit puis reconstruit en 1963, donc peu de temps après le tournage du « film dans le film »). Ce retour sur l'histoire s'organise également en tant qu'archive personnelle de Reitz, dans le mesure où ce film mystérieux est, dans les faits, un essai-filmé qu'il avait co-réalisé en 1958 avec Bernhardt Dörries intitulé *Schicksal einer Oper* (*Le destin d'un opéra*), et qui faisait partie d'une trilogie sur les ruines de Munich, entamée en 1953 à l'invitation de Jean Cocteau !

Ce court film est en somme lui-même une archive (individuelle et collective) et une ruine. Il conserve la trace, il garde la mémoire de ce qui fut, et ce de façon d'autant plus poignante qu'il est « reprojété » dans *Zweite Heimat*, en 1993, au lendemain de la chute du Mur (une autre histoire de ruine) — lui-même élevé en 1961, au moment où se déroule

⁹³ Le film d'Alexander Kluge et Peter Schamoni, *Brutalität in Stein. Ewigkeit von gestern* (*La brutalité des pierres. Hier se poursuit pour l'éternité* [1961]) offre un autre intertexte du petit « film dans le film », tant par la date de réalisation (1961) que par ses enjeux esthétiques et thématiques. Il s'agit d'un film-essai de 12 minutes, qui juxtapose des vues architecturales sur les décombres du Zeppelinfeld de Nuremberg de Speer (en fait Speer a créé le Zeppelinfeld, pas les images), et des maquettes des fantasmes architecturaux mégalomaniques des nazis. On peut visionner le film de Kluge sur le site UbuWeb.com : <<http://www.ubuweb.com/film/kluge.html>>.

l'action du film. Reitz confirme ainsi, par le biais de ce film, comme le note Matteo Galli, la cohérence esthétique et politique de son œuvre toute entière⁹⁴.

Après la projection, dans le jardin de la résidence, l'un des cinéastes explique, en déclamant un vers : « "Nous avons été éduqués par la beauté des ruines." C'est tiré d'un poème de Pasternak. [...] Ça exprime exactement notre sentiment. » Arrivés au terme de ce parcours, il nous est peut-être possible d'ajouter qu'à travers le prisme de ses ruines, qu'elles soient décombres, chantiers ou archives, il nous est permis d'entr'apercevoir le tableau fragmenté d'une mémoire de l'Allemagne ; ou, à tout le moins, de rendre compte d'une part incontournable de sa médiation cinématographique. Le prochain chapitre cherchera à appuyer et à élargir ces remarques.

⁹⁴ Pour une analyse plus détaillée du *Destin d'un opéra* et de son inscription dans l'œuvre de Reitz, on lira : Matteo Galli, *Edgar Reitz*, Milan, Il castoro cinema, 2006, p. 34-42.

Avant de nous pencher sur la figure de la ruine chez deux cinéastes de la « durée » (Tarkovski, Angelopoulos), ainsi que sur l'archive (cinématographique) comme ruine (ce sera l'objet du chapitre 6), nous chercherons auparavant, en poursuivant le tracé que nous avons mobilisé jusqu'ici et les pistes que nous avons lancées dans l'analyse de l'épisode de *Zweite Heimat* de Reitz, à poursuivre et approfondir notre réflexion sur la ruine comme archive, en partant d'une production de films réalisés dans les années 1980 et 1990, peu avant ou peu après la chute du mur de Berlin, et tout particulièrement *Der Himmel über Berlin* de Wenders et *Allemagne neuf zéro* de Godard. La réunification (effective ou anticipée) de l'Allemagne semble avoir appelé chez un certain nombre de cinéastes et d'essayistes un mouvement de retour en arrière, de regard anachronique, pour prélever les traces encore survivantes du passé, du passage de l'histoire, au cœur du présent : images d'archive (notamment des ville bombardées), quartiers et recoins chargés d'histoire ou encore maniérisme esthétique, autant de façons de faire « revenir » le passé. Dans ces films et ces essais on retrouve la figure de la déambulation introspective/rétrospective et de la « flânerie » historique, peu encombrée par le dictat de l'objectivité (« je » marche là où jadis marcha x, où jadis on trouvait y, etc.), et presque toujours filtrée par une subjectivité (fut-elle celle de l'histoire). Cherchant moins à dresser une chronologie étale de dates et de causalités, ces œuvres correspondent — très certainement dans la foulée d'une remise au goût du jour, dans plusieurs sphères, de Walter Benjamin et d'une relecture de ses réflexions « *Sur le concept d'histoire*¹ » — à une écriture stratigraphique, à un « montage » de citations, de réflexions et de correspondances (élevé au rang d'épistémologie historique), à l'idée, enfin, d'une « dialectique à l'arrêt » où le passé et le présent viennent se télescoper dans une vision de l'histoire non-unitaire, disséminée, fragmentée, un « amoncellement de débris », à l'image de la vision de l'« Ange de l'Histoire » benjaminien (la figure de l'ange, du revenant, du spectre dans chacune de ces productions n'est peut-être pas anodine).

La ruine apparaît non seulement comme l'objet de la réminiscence ou de l'interrogation (on se souvient de la destruction de l'Europe, on utilise des images d'archives ou de cinéma montrant Berlin en ruine), mais également une stratégie d'écriture. Elle rejoint une « esthétique du délabré » et de « l'authentique² », qui épouse d'autant mieux son objet que la ruine est déjà encodée, culturellement, comme le lieu abandonné d'une mémoire, une sédimentation de temps historiques, que l'écriture fait « revenir »³.

¹ Parmi d'autres, Susan Buck-Morss, *The dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcades project*, Cambridge, MIT Press, 1989 ; *Dreamworld and Catastrophe : The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, MIT Press, 2000 ; Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Éditions de minuit, 2000 ; Giorgio Agamben, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot & Rivages, 2002 ; François Proust, *De la résistance*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, et *L'histoire à contretemps : le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994 ; Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie : une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

² Nous empruntons ces termes à Régine Robin, à propos des *Ailes du désir* de Wenders : « C'est toute une esthétique du délabré que le film propose, une esthétique de l'authentique où se lisent les blessures de l'histoire contre les architectures suturantes qui, à l'Ouest comme à l'Est, sont mises en œuvre. » (Régine Robin, *Berlin chantiers*, *op. cit.*, p. 292)

³ On pourrait citer en exemple l'ouvrage de W. G. Sebald, *De la destruction : comme élément de l'histoire naturelle*, trad. Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2004 [1999], qui tente d'analyser le silence

Chapitre cinquième : De la ruine comme archive

Comme nous aurons la chance de le développer ultérieurement, un « goût de l'archive » émergera de plus en plus, à partir des années 1960 et 1970, dans divers cercles du savoir (philosophie, histoire, psychanalyse, études cinématographiques)⁴, dans la pratique de plusieurs cinéastes et artistes contemporains (Forgács, Delpout, Morrison, Pélechian, Boltanski, Atlas Group, etc.), et acquiert une plus-value médiatique massive (documentaires lourdement chargés d'images d'archives, émissions consacrées aux films de famille de personnalités connues ou non, aux archives de l'État, etc.). « L'Archive » (avec un grand « A »), dans ces pratiques et ces discours, devient peu à peu synonyme de mémoire (une mémoire que nous avons appelée « prosthétique »). Aussi, comme pour marquer dans la langue le changement d'usage et une nouvelle acception du concept, on parlera moins dans ces cas « des » archives⁵ (les archives de la Stasi, les archives personnelles d'Untel, les archives de la Cinémathèque française, les documents d'archives), mais de plus en plus de « l'archive », concept rigoureusement flou qui renverrait, pour simplifier, à l'inscription actuelle ou virtuelle de l'histoire sur un support (film, livre,

symptomatique entourant le bombardement de l'Allemagne chez les écrivains allemands et la difficulté, sauf exception, à témoigner, de l'intérieur, de ce que les allemands ont souffert. *Les anneaux de Saturne*, *op. cit.*, essai-roman de voyage de l'auteur, développe à son tour, au fil du récit, une vision mélancolique de l'histoire-nature, où le principe de destruction est partout à l'œuvre, au fil des correspondances dont est tissé l'ouvrage.

⁴ Ce « goût » pourrait se signaler par un retour — et un certain détournement — du concept « d'archive » chez Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 166-173, à qui l'on doit peut-être une utilisation plus répandue du mot « archive » au singulier. Les ouvrages d'Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », 1997 [1989], et de Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1995, ont très certainement contribué, avec d'autres, à alimenter cette tendance.

⁵ Tous les dictionnaires de langue française depuis 1694 considèrent que le mot « archives » est un nom qui ne s'emploie qu'au pluriel. L'usage au singulier n'est attesté par aucun dictionnaire, mais est régulièrement employé, depuis une vingtaine d'années, en sciences humaines. « Le film est devenu une nouvelle archive », écrit par exemple Régine Robin, à propos des *Ailes du désir* de Wenders ; Derrida parle, tout au long de son livre, *Mal d'archive*, du « concept d'archive », d'une « politique de l'archive », et Farge, de « l'archive

espace public). Cette montée en puissance (et au singulier) de l'archive coïncide également avec l'apparition de la notion de « lieu de mémoire », que nous avons eu la chance de détailler au premier chapitre. On pourrait dire que l'archive désigne ce sur quoi s'inscrit une mémoire de l'histoire (personnelle ou collective, souvent les deux à la fois). Elle fait office de mémoire, de trace, d'empreinte, de déictique (tout le registre de l'indicialité) pour l'histoire (parfois en lieu et place d'une transmission de l'expérience). La reconstruction — et, avec elle, l'effacement expéditif des traces physiques de la destruction —, qui marque profondément l'imaginaire européen et asiatique de l'après-guerre (c'est le premier stade de cette fameuse « disparition des ruines » dont parle Augé), a été un vecteur fondamental, non seulement du développement économique de plusieurs grandes villes, mais aussi d'une politique d'effacement de la mémoire⁶. Ceci, surtout à partir des années 1980, rendit d'autant plus urgent un discours et une interrogation artistique sur la mémoire qu'ils réagissaient à un déficit patent de transmission de l'histoire, et contrecarraient ou palliaient une (post)modernité (architecturale, urbanistique, médiatique, qu'elle soit capitaliste ou totalitaire) rigoureusement amnésique, ou encore (comme à l'Est), *sélectivement* amnésique⁷.

Nous assisterons, du coup, à un singulier renversement, qui correspond, dans les années 1980, à l'apparition d'une série discursive « mémoire-histoire-patrimoine-archives ».

judiciaire », et du « goût de l'archive ». Singulier glissement, qui n'a pas été suffisamment documenté, il nous semble, dans ses implications théoriques et historiques.

⁶ Sur ce point, on lira notamment Régine Robin, *Berlin chantiers*, *op. cit.*, ainsi que Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, *op. cit.*

⁷ Les films de Jacques Tati, *Mon oncle* (1959) et tout particulièrement *Playtime* (1967) dépècent avec acuité et un humour acerbe la transformation urbaine de Paris en un véritable « non-lieu », et où les monuments des centres historiques (parfois entr'aperçus dans le reflet des vitres) sont remplacés par des architectures anonymes, homogènes, intemporelles et dédifférenciées, tout comme le sont les habitants ou les touristes qui le traversent. La translucidité des espaces en verre (analysée par Benjamin dans les *Passegenwerk*, qu'on retrouve déjà dans le récit dystopique du russe Zamiatine, *Nous autres* [1923]) construit une véritable « société de contrôle » coupée de toute « mémoire des lieux », et anesthésie toute prise de conscience historique. Godard, dans son film-essai *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1965) et dans son récit de science-fiction *Alphaville* (1965), paru la même année, diagnostique également cette rapide érosion (effective ou anticipée) du tissu urbain au profit de tours anonymes, d'espaces transitoires, de lieux de surveillance ou de consommation, qui servent toujours, au final, un pouvoir, qu'il soit capitaliste (*2 ou 3 choses*) ou totalitaire (*Alphaville*).

Les ruines, tout naturellement, viendront constituer un pôle de cette série de termes (devenus, si on entend bien les discours, à peu près synonymes), même si elles tendent à disparaître des centres urbains (remplacées, dans l'imaginaire cinématographique et photographique, par les chantiers, les usines abandonnées, les espaces désaffectés, qui conservent encore cette patine et cette fragilité mobile du temps).

Si, depuis l'anecdote du poète Simonide rapportée par Cicéron, les décombres constituent un exemple de « lieu de mémoire » (à la base des *ars memoriae*⁸), c'est aussi dans la mesure où ils présupposent une conscience qui se rappelle, devant des débris, l'emplacement de ce qui jadis y fut (les invités d'un banquet ou le lieu d'un événement historique). Le renversement, qui n'exclut pas pour autant totalement une conscience dotée de mémoire qui s'en veut le relais ou le passeur, consiste à appareiller la ruine d'une *faculté de mémoire* (suivant la métaphore de Cicéron, on dirait que les ruines représenteraient aujourd'hui à la fois la « tablette de cire » et les « lettres »). Les ruines se rappellent en lieu et place d'un défaut de mémoire, elles deviennent, ce qu'elles ont souvent été depuis la Renaissance, un *monument*, un *memento*. Or, *a contrario* de ce qu'elles furent à la Renaissance, elles ne sont pas là pour rappeler un passé héroïque, mais plutôt pour faire revenir des fragments épars d'histoire, des monceaux de solitude, des blocs de temps arrachés aux souvenirs de la catastrophe. Suivant le même filon, nous dirons que la ruine — ou ce qui fait office de ruine — vient se constituer en archive, dans la mesure où elle permet la résurgence du passé au milieu du présent : elle est moins un stock, un dépôt de mémoire (ce serait les archives, au sens classique), mais un déclencheur de mémoire, d'images, un espace virtuel, ouvert sur de multiples temporalités.

⁸ À propos de cette anecdote, Cicéron conclut : « Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images [des choses qu'on veut retenir] sont les lettres qu'on y trace. » (Cicéron, *De l'orateur*, Livre II, § 353-354, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 154). On lira sur la question plus générale des « arts de la mémoire » Francis Yates, *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1966 ; pour une application théorique dans le champ de la spectature cinématographique de l'histoire de Simonide, on se rapportera à Martin Lefebvre, *Psycho : de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 35-39.

Les films que nous considérerons dans cette section peuvent être considérés à leur tour comme relevant de l'archive, au sens où nous l'entendons ici : conservation d'un présent-passé, traces d'un présent gorgé du passé, et dotées d'une conscience de leur propre évanescence, de leur propre fragilité⁹. Retenue par le dispositif cinématographique, la trame de ces espaces-temps complexes, certains voués à disparaître, ces lieux habités de mémoire, s'offrent dans ces films à travers ce que nous pourrions appeler une « chronotopographie » — elle-même émietlée, parcellaire, en lambeaux, et non une carte totalisatrice, exhaustive, organique — de la ville, de ses ruines.

Pour reprendre une topique deleuzienne, la ruine — mais tout aussi bien le chantier, la zone, les espaces quelconques qui constituent l'ordinaire de ces paysages du cinéma européen d'après-guerre, et qui font parfois revenir des images d'archives de l'époque de la guerre —, semble rendre virtuels les états actuels, en même temps qu'elle actualise des strates de virtualités et des potentialités d'agencement historique. On ne peut pas dire qu'entre l'actuel et le virtuel — comme par exemple dans les ruines de la chancellerie dans *Germania anno zero*, ou encore dans les plans saisissants tournés près de la Potsdamerplatz dans *Der Himmel über Berlin*, que Wenders entrecoupe avec des plans de Berlin en ruines — il y ait raccord, comme ce qui lie une action et une réaction, une perception à une affection. Il s'agit tantôt de créer une zone d'indiscernabilité entre les deux images (l'une actuelle, l'autre virtuelle, mais données en même temps dans l'image, souvent un plan-séquence, comme chez Angelopoulos et Tarkovski), tantôt de produire, à partir de leur télescopage (image+image, image+son, son+son, comme Chez Godard ou chez Wenders), un interstice dans lequel vient se loger une image de l'histoire (non par synthèse

⁹ À propos de l'espace vide, à Kreuzberg, où Wenders a installé le cirque de *Der Himmel über Berlin*, il écrit : « Sur cette place régnait un très grand calme, on y voyait soudain des lapins et des souris, et notre éléphant pouvait s'y promener. Des enfants y jouaient, et il y avait ces sentiers, on pouvait voir la ville tout autour comme un livre d'histoire ouvert... J'ai trouvé que c'était tout simplement une place de rêve dans la ville, et j'ai pensé qu'une place comme celle-là ne pourrait plus exister longtemps... Dans tous mes films, j'ai toujours choisi les lieux en me demandant s'ils existeraient encore longtemps ou non. Il y a une autre scène sur le pont Langenscheidt : deux mois plus tard il n'était plus là. » (Wim Wenders, *La vérité des images*, Paris, L'Arche, 1992, p. 153)

dialectique, association ou attraction, à la manière d'Eisenstein, mais par addition, espacement, différenciation¹⁰).

1. Berlin tour détour : Wenders, Godard

Véritable « théâtre des opérations » de l'histoire du XX^e siècle, l'Allemagne, en raison notamment de sa position dans l'échiquier de la Seconde Guerre puis de la guerre froide, fut pour bon nombre de cinéastes, mais aussi d'artistes, d'historiens et d'essayistes, un terreau fertile pour explorer ces espaces-temps paradoxaux de la mémoire et de l'histoire, avec Berlin comme sujet de prédilection (le chapitre précédent nous en a fourni quelques exemples). De la ruine au chantier, des ruines de la chancellerie à celle du Mur, de la confrontation Est-Ouest aux projets de reconstruction ou de débats sur les mémoriaux, Berlin offre, plus qu'aucune ville, un kaléidoscope de l'histoire européenne du XX^e siècle, qui cristallise (dans les deux sens du terme) un éventail de discours, de querelles, de pratiques. Et c'est par ce biais que la figure de la ruine, dont nous avons montré à la fois l'importance et la graduelle disparition (notamment en Allemagne), ressurgira autour de la chute du Mur.

Un grand nombre de chroniques soucieuses du présent, nous l'avons vu, avait suivi la fin de la guerre en Allemagne, souvent écrites par des étrangers : *L'automne allemand*, la lucide et crépusculaire chronique de Stig Dagerman, *European Witness* de Stephen Spender, *Allemagne... heure zéro*, de Walter O. Knitter, ou encore *L'an zéro de*

¹⁰ C'est ce que Deleuze appelle « la méthode du "ENTRE", "entre deux images", qui conjure tout cinéma de l'Un. [...] 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 frontière. » Plus haut, il écrivait : « [C]'est l'interstice qui est premier par rapport à l'association, ou c'est la différence irréductible qui permet d'échelonner les ressemblances. La fissure est devenue première, et s'élargit à ce titre. » (Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 234-235)

*l'Allemagne*¹¹ d'Edgar Morin (qui aurait donné son titre au film de Rossellini), pour ne nommer que les plus connues, dressent un portrait, souvent féroce et apitoyé, de la vie en Allemagne et de son peuple après le cataclysme de la guerre¹². Morin, par exemple, s'était donné pour mission de se pencher « non pas sur l'âme allemande », mais sur la mentalité allemande au sortir du nazisme et de la guerre ; non pas sur le « germanisme éternel », mais sur les conditions historiques concrètes qui, dans cet « an zéro de l'Allemagne, ébauchent son avenir¹³ » (projet qui, ainsi formulé, s'apparente de très près à celui de Rossellini et des *Trümmerfilme*).

De la même manière, depuis la chute du Mur, de nombreux ouvrages sont parus qui ont voulu rendre compte de l'Allemagne réunifiée ou en voie de réunification, dans des formes souvent essayistiques, volontiers flâneuses et fragmentées, mêlant observation historique, philosophique et rêverie personnelle, tentant de réfléchir en même temps à la « fragilité des passés » qui sourdent au cœur du présent : pensons aux ouvrages de Régine Robin, *Berlin chantiers*, de Peter Reichel, *L'Allemagne et sa mémoire*, de Christian Prigent, *Berlin deux temps trois mouvements*, ou encore d'Emmanuel Terray, *Ombres berlinoises*¹⁴.

Les parcours qu'empruntent Wenders dans *Der Himmel über Berlin*, Daniel Eisenberg dans *Persistence*, ou encore Godard dans *Allemagne neuf zéro*, partagent à bien des égards les démarches de ces auteurs : tenter de poser un regard lucide sur l'Allemagne

¹¹ Stig Dagerman, *L'automne allemand*, *op. cit.*, Stephen Spender, *European Witness*, *op. cit.*, Walter O. Knitter, *Allemagne... heure zéro*, Paris, Nouvelles presses mondiales, 1955 ; Edgar Morin, *L'an zéro de l'Allemagne*, Paris, Éditions de la Cité Universelle, 1948.

¹² Hans Magnus Enzensberger (éd), *L'Europe en ruines*, Arles, Actes Sud, 1995 [1990]) est un recueil de textes, de « Témoignages oculaires (1944-1948) » précise le sous-titre de l'œuvre, rédigés au jour le jour, et parmi lesquels on retrouve des extraits de Dagerman, mais aussi de Norman Lewis, Max Frisch, Alfred Döblin, etc. Les textes portent sur l'Allemagne, mais aussi sur la France, l'Italie, la Pologne, l'Angleterre, la Grèce, et constitue un puissant « reportage littéraire » sur l'état de désolation de l'Europe entière, dans ces années. Entre sa parution en allemand (1990), et en français (1995), les événements historiques (guerre en Yougoslavie, éclatement de l'Unon soviétique) donnèrent au livre une actualité anachronique.

¹³ Edgar Morin, *L'an zéro de l'Allemagne*, *op. cit.*, p. VII.

¹⁴ Régine Robin, *Berlin chantiers*, *op. cit.* ; Peter Reichel, *L'Allemagne et sa mémoire*, Paris, Odile Jacob, 1998 ; Christian Prigent, *Berlin deux temps trois mouvements*, Paris, Zulma, 1999, Emmanuel Terray, *Ombres berlinoises. Voyage dans une autre Allemagne*, Paris, Odile Jacob, 1996. On pourrait également citer un ouvrage plus ancien de Palmier, réédité en 1989 sous le titre *Retour à Berlin*, tout à fait en phase avec ce type d'écriture : *Berliner Requiem*, Paris, Éditions Galilée, 1976.

pré ou post-90, annonce ou témoignage d'un nouvel an zéro, d'un nouveau point de rupture dans un continuum historique sans cesse brisé ; la nouvelle année zéro, c'est celle de l'Allemagne, et de Berlin en particulier, qui tente de se refaire à *neuf* mais que guettent les dangers de la table rase de la réunification, que hantent les spectres du passé. Ce vaste programme — contenu dans le seul titre de Godard, qu'on peut lire aussi de la façon suivante *Allemagne année 90 neuf zéro* — signale que l'intérêt de ces œuvres repose non seulement sur leur capacité à témoigner du présent, mais aussi sur celle de montrer le retour, parfois terrifiant, du passé, fulgurant le temps présent, inquiétant l'avenir. En fait, l'année zéro, pour chacun de ces cinéastes (même si pour Wenders il fallait encore attendre 2 ans), n'apparaît comme le lieu d'une fracture ou d'une remise à zéro des cadrans de l'histoire que parce qu'elle permet, en même temps, d'entraîner percevoir les traces et fragments survivants du passé, des images et des voix, suspendues au-dessus des choses, qui hantent toujours les esprits et les lieux¹⁵. Le futur ne s'envisage qu'à travers cette antériorité du temps : l'avenir est toujours déjà un futur antérieur. Le futur antérieur renvoie tout à la fois à la temporalité de la ruine et de l'archive. En quoi ces « nouveaux » films de ruines, constituent, à leur tour, une *archive*, chargée de temps, et livrée aux vicissitudes du temps¹⁶.

¹⁵ Le film *Die Mauer* (Jürgen Böttcher, 1993), tourné dans les jours et les mois qui ont suivi la réunification, présente à cet égard un exemple frappant de ce télescopage temporel. À plusieurs moments du film, on assiste à une projection cinématographique, sur une section du Mur de Berlin en ruine, de films d'actualités qui retracent l'histoire de l'Allemagne : des parades militaires de l'armée de Bismarck devant les portes de Brandebourg, jusqu'aux marches aux flambeaux nazies, des plans de Berlin en ruines jusqu'au chantier de construction du Mur, et enfin, sa démolition. Le Mur en ruine, lui-même strié de graffitis qui confèrent aux images une patine supplémentaire, devient ainsi une surface, matérielle et métaphorique à la fois, sur laquelle on projette différents moments de l'histoire allemande, qui se superposent, pour le spectateur, comme sur un palimpseste. À propos de ce film, on lira Caroline Moine, « Un passé resté hors champ ? Mémoire et oubli dans les documentaires de la DEFA (1961-1990) », *Cinémas*, « Mémoire de l'Allemagne divisée. Autour de la DEFA », vol. 18, n° 1, automne 2007, p. 135-151, en particulier p. 146-149.

¹⁶ « Il vieillit vite, celui qui fraie trop étroitement avec le temps », remarquait Kracauer, dans une page célèbre sur Berlin où il notait la rapide disparition des traces du passé sur le Kurfürstendamm : « Ce qui un jour fut est passé pour ne plus jamais revenir et ce qui se maintient d'aplomb revendique en totalité le monde d'aujourd'hui. [...] Maintenant les façades dépouillées s'élèvent sans offrir la moindre halte dans le temps, et elles sont le symbole du changement sans dimension historique qui s'accomplit derrière elles. » (Siegfried Kracauer, « Rue sans mémoire » [1932], *Rues de Berlin et d'ailleurs*, trad. Jean-François Boutout, Paris, Le Promeneur, 1995, p. 28). Le cinéma, comme la photographie, accomplit de ce point de vue un « relevé des traces » du passé, et « vieillit » d'autant plus qu'il « fraie » avec une ville temporellement mouvante comme Berlin, secouée par de multiples restructurations. En témoigne la disparition ou la radicale transformation de

a) *Der Himmel über Berlin* : les anges de l'histoire

« Les anges (dit-on) souvent ne sauraient pas s'ils passent parmi des vivants ou des morts. L'éternel courant à travers les deux règnes entraîne tous les âges avec lui sans arrêt, et dans tous deux il domine leurs voix¹⁷. »

« Je désire faire un film à et sur Berlin. Un film dans lequel s'inscrirait une certaine idée de la ville depuis la fin de la guerre. Un film qui ferait apparaître enfin ce qui manque dans tant de films tournés à Berlin, et qui pourtant semble tellement à portée de la vue : des sentiments certes, mais aussi quelque chose dans l'air, sous les pieds, ce qui distingue si radicalement la vie ici de la vie ailleurs, dans d'autres villes. [...] [L]'histoire est ici physiquement et émotionnellement présente, une histoire qui ne peut être vécue ailleurs en Allemagne, dans la République Fédérale, que comme dénégaration ou absence. [...] Beaucoup disent que Berlin est "foutu". Je dis : "Berlin est plus réel que toutes les autres cités. C'est un site plus qu'une cité." [...] Mon histoire ne parle pas de Berlin du fait qu'elle s'y déroule, mais parce qu'elle ne pourrait se passer nulle part ailleurs¹⁸. »

La traduction réductrice du titre du film de Wenders, *Les ailes du désir* ou *Wings of Desire*¹⁹, escamote ce que l'on pourrait appeler le véritable sujet de ce film, auquel on aurait peut-être pu donner le titre « *Berlin 87*²⁰ ». *Der Himmel über Berlin*, *Le ciel au-*

plusieurs lieux qui apparaissent dans *Der Himmel über Berlin* (par exemple le pont Langenscheidt, endommagé durant la guerre, où Daniel console l'accidenté ; le terrain vague, à Kreuzberg, où le cirque vient planter sa tente, etc.). La Potsdamerplatz, *no man's land* dans le film de Wenders, est déjà devenue, dans le film de Godard, un centre de vie animé.

¹⁷ « *Engel (sagt man) wüssten oft nicht, Die Ewige Strömung / reisst durch beide Bereiche all Alter / immer mit sich und übertönt sie in beiden.* » (Rainer Maria Rilke, « La première élégie », dans *Les élégies de Duino*, trad. Jean-François Angelloz, Paris, Éditions Garnier-Flammarion, édition bilingue, 1992 [1923], p. 45)

¹⁸ Wim Wenders, *Le souffle de l'ange*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988, p. 63.

¹⁹ Sans doute en référence à l'expression : « l'amour donne des ailes » ?

²⁰ Comme il y a un *Europe 51*, un *Germania anno zero*, même si peu de choses lient, a priori, Wenders à Rossellini.

dessus de Berlin, désigne d'entrée de jeu le point de vue aérien du film, survolant et traversant les murs et les enceintes de la ville, happant au hasard des bribes de flux de conscience des Berlinoïses, riches ou pauvres, jeunes ou vieux. Berlin, vu du ciel ; le ciel, vu de Berlin : entre ciel et terre²¹. Du macro- au micro-, le film ne cessera d'alterner les points de vue, les « focales », non afin de réduire l'un à l'autre, mais dans la conscience que c'est en maintenant et en alternant ces deux perspectives que l'on pourrait rester fidèle au flux de l'histoire (de la ville)²². Du coup, les perceptions (sonores et visuelles « pures ») des anges et leurs mouvements dans l'espace de la ville dessinent moins un enchaînement narratif linéaire, qu'une choralité ou un mouvement symphonique²³.

L'intrigue amoureuse entre l'ange Damiel et Marion la trapéziste — que le *remake* américain, *City of Angels* (Silberling, 1998), a évidemment seul retenu —, ou encore

²¹ D'où les premiers plans du film, après le générique, où une image en noir et blanc sur des nuages est suivie par un gros plan d'un œil qui s'ouvre (l'œil de l'ange) et auquel succède un « *bird's eye view* » (selon le terme employé en allemand pour désigner un plan en plongée) sur Berlin : la « caméra » énonciatrice et le « point de vue de l'ange » sont fondus l'un dans l'autre, comme le confirmeront plusieurs regards-caméras d'enfants (les seuls qui parviennent à voir les anges). On retrouve aussi, tout au long de l'introduction de *Der Himmel über Berlin*, des plans d'oiseaux ou d'avions traversant le ciel. Cette vue macroscopique, vue de haut, fait par ailleurs écho à plusieurs débuts de films antérieurs de Wenders, dont *Falsche Bewegung* (1975), *Paris, Texas* (1984) et *Alice in den Städten* (1974), où par contre le point de vue est plus classiquement celui de l'énonciation « omnisciente » du film narratif. Voir Denise Cayla, *Errance et points de repères chez Wim Wenders*, Bern, Peter Lang, 1994, p. 148-149.

²² On aura reconnu ici l'idée que développe Siegfried Kracauer tout au long de son livre sur l'histoire, fortement imprégné de métaphores optiques et cinématographiques. Siegfried Kracauer, *History. The Last things before the Last*, New York, Oxford University Press, 1969. On lira également, Philippe Despoix, Peter Schöttler (dirs.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, Québec, Paris, Presses de l'Université Laval, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2006.

²³ *Berlin : Die Symphonie der Großstadt* (1927) possède plusieurs affinités avec le film de Wenders, qui reprend certains aspects de cette *Neue Sachlichkeit* (la nouvelle objectivité) des années 1920 et 1930, que l'on trouve dans le film de Ruttman. Sur ce point, on lira, Robert Philip Kolker, Peter Beicken, *The films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 143-144. Par ailleurs, le terme « choralité » doit être entendu dans sa double acception, musicale et narrative (on parle d'un « récit choral » — comme dans *Roma città aperta* — quand nous nous trouvons devant une multiplicité d'intrigues et de personnages sans véritable hiérarchie). Ceci étant dit, il est à noter que la musique (celle de Jürgen Knieper ou encore de Nick Cave & the Bad Seeds), mais encore plus la « musicalité » (les fugues que compose le chœur de voix « entendues » par les anges) est absolument centrale à la structure (plus musicale que strictement narrative) du film. On trouve par ailleurs des allusions, dans la bibliothèque, au texte d'Adorno sur Berg et un plan sur la partition de *Das Ende einer Welt* (1953) du compositeur Hans Werner Henze (qui a peut-être inspiré le titre du film de fiction que Wenders réalisera après *Der Himmel über Berlin*, et qui devait à l'origine se situer entièrement à Berlin, *Bis ans Ende der Welt* [1991]).

l'attendrissant « devenir-homme » de l'ange, est peut-être à la source du succès du film²⁴, ce n'est évidemment pas pour ces raisons qu'il figure dans cette thèse (ce serait plutôt l'aspect le plus mièvre et kitsch du film). Il nous faut plutôt revenir à l'énoncé de principe de Wenders, donné en exergue : faire un « film à et *sur* Berlin », après un « exil » de sept ans, qui renouerait avec sa mémoire d'enfant et d'adulte de l'Allemagne²⁵, et son expérience de cette ville en particulier²⁶. Mais Wenders refusait l'idée d'adopter le point de vue d'un individu « revenant » à Berlin. Très tôt, l'idée d'un film qui ne serait pas dominé par *un* point de vue s'est imposée, lui préférant une multiplicité de points de vue, de multiples points d'entrée dans la conscience de la ville, et dont témoigne par exemple une version abandonnée du projet, de faire que les anges représentent les quatre puissances qui administraient encore la ville²⁷ (un ange anglais, un autre français, un russe et un américain, reprenant la répartition des personnages dans *Berlin Express*).

Les allusions évidentes à *Toute la mémoire du monde* (1956) de Resnais (notamment dans les scènes tournées dans la bibliothèque, chef-lieu des anges), ou encore à *Nuit et brouillard* (1956) et *Hiroshima mon amour* (les travellings latéraux qui « dé-raccordent » le présent et les images d'archives, ou encore les travellings qui créent ce continuum discontinu entre Nevers et Hiroshima), corroboreraient, au-delà de certains thèmes communs, l'idée d'une ville-mémoire, singulière et poreuse, constituée du concert entrechoqué des quêtes et des tracés : les anges (comme la caméra) sont autant de surfaces

²⁴ La figure de l'ange gardien qui descend sur terre est très répandue au cinéma, et a donné lieu à un grand nombre de films à succès, de *It's a Wonderful Life* (Capra, 1946) à *Ghost* (1990) ou encore *A Matter of Life and Death* (Powell, Pressburger, 1946), auquel Wenders a sans doute emprunté l'idée de filmer en noir et blanc (le point de vue des anges) et en couleur (le point de vue des mortels). Remarquons aussi au passage que deux des films les plus canoniques réalisés sur des anges sont sortis en 1946, un après la fin de la Seconde Guerre mondiale.

²⁵ Wenders est né à Düsseldorf, le 14 août 1945, 4 mois après la reddition de l'Allemagne. Il écrit : « Dans mon enfance, la normalité c'était les ruines : je croyais qu'une maison c'était forcément des pans de murs criblés de balles. [...] Aujourd'hui, à Düsseldorf comme à Cologne ou à Munich, dans toute l'Allemagne de l'Ouest, tout est redevenu "propre". Ce n'est qu'à Berlin que l'on trouve encore des rues entières criblées d'impacts. Les voir, c'est comme un goût, une saveur de mon enfance. » (Wim Wenders, cité dans Jean-Michel Palmier, « Les anges, Berlin, les ruines et la mémoire », dans *Berliner Requiem*, *op. cit.*, p. 291)

²⁶ « Mes visites, depuis vingt ans, sont les seules expériences allemandes véritables, parce que l'histoire est ici physiquement et émotionnellement présente. » (Wim Wenders, *Le souffle de l'ange*, *op. cit.*, p. 63)

²⁷ Wim Wenders, *Le souffle de l'ange*, *op. cit.*, p. 64.

sensibles — véritables automates spirituels — qui répercutent et réfractent cette mémoire plurielle, logée dans les plis de la ville. En effet, Berlin nous est montrée comme une ville faite de plis, de replis. L'Histoire, pour continuer le jeu sémantique, y apparaît comme *repliée* dans ses lieux symboliques, ses recoins reculés, désaffectés. Le film aura pour tâche de déplier, ne fut-ce qu'en les filmant, le potentiel poétique et historique de ces espaces, s'inscrivant dans un projet plus général de réappropriation d'une mémoire allemande, qui a animé plusieurs cinéastes, artistes et écrivains de sa génération qui participent de ce que Palmier appelle une « culture née des ruines²⁸ ».

Der Himmel über Berlin, plus qu'un conte semi-fantastique sur l'incarnation d'un ange amoureux d'une trapéziste, est un film sur Berlin, un film tissé de multiples références qui s'entremêlent, comme le chœur des voix qui tapissent la bande son : l'*angelus novus* de Klee/Benjamin (mentionné au passage dans la bibliothèque), Rilke et ses « anges effrayants » (on entend de multiples citations de ses poèmes tout au long du film), les « hommes du XXe siècle » d'August Sanders (le conteur Homère en parcourt un exemplaire), des références au cinéma allemand des années 40, mais aussi à la représentation de l'histoire de la Deuxième Guerre mondiale et du nazisme dans la télévision et le cinéma hollywoodiens « *made in Berlin* » (c'est le film dans lequel joue Peter Falk²⁹), etc. Cette stratification de références littéraires et discursives est redoublée par le choix des lieux du film, qui constituent autant de points de « repaires » de la mémoire de la ville, d'autant plus puissants que nombreux d'entre eux sont devenus entre temps

²⁸ Jean-Michel Palmier, « Les anges, Berlin, les ruines et la mémoire », p. 296. La question du deuil de l'histoire et de la confrontation avec le passé, par-delà la colonisation culturelle américaine, est au cœur du projet d'*Im Lauf der Zeit* de Wenders (1974), bien que le résultat soit fort différent. Sur ce point, on lira Jenny Brasebin, « Renouer les fils de la mémoire », *Hors champ*, août 2007, http://www.horschamp.qc.ca/article.php?id_article=273, ainsi que Denis Cayla, *Errance et points de repères chez Wim Wenders*, *op. cit.*, p. 51-99.

²⁹ Falk est lui-même une « citation » vivante (via entre autre son personnage de *Colombo*, colombe en italien...), comme les affectionne Wenders : la présence dans certains de ses films de Sam Fuller (*L'état des choses*, *L'ami américain*), Nicholas Ray (*L'ami américain*, *L'orage sur l'eau*) et d'autres — comme le fut Fritz Lang pour Godard dans *Le mépris*, ou Lemmy Caution dans *Alphaville* et *Allemagne neuf zéro* —, ne sont pas que des acteurs jouant un rôle, ils sont des « citations » cinématographiques, ils portent en eux une « mémoire du cinéma », ils sont, en un mot, une sorte d'« archive ». Curt Bois (Homère) jouera, dans *Der Himmel über Berlin*, une même fonction, bien que plus secrète.

méconnaissables (la bibliothèque, la Potsdamerplatz, la Friedrichstrasse, la *Siegessäule*, la façade en ruine de l'Anhalterbahnhof devant laquelle passe Peter Falk, plantée au milieu d'un terrain vague qui aujourd'hui n'existe plus, etc.).

La première fois que nous voyons l'ange Damiel, c'est perché en vigie sur une pierre de la sombre Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, un des rares monuments incendié de Berlin ayant « survécu » à la reconstruction de la ville, avec ses gargouilles gothiques ailées qui regardent la ville de haut, mais aussi du fond d'une Histoire-personnage qui surplombe et traversera le film (même si, au final, dans la progression du récit, ce sera l'« histoire » d'amour de Damiel et Marion — « la plus grande histoire, celle de l'homme et de la femme » — qui semble vouloir prendre un peu mièvrément le dessus sur le problème de l'Histoire et de sa représentation).

L'Histoire s'incarne dans des lieux, dans ces ruines³⁰, mais aussi dans ces personnages qui fonctionnent comme des « médiums » qui médiatisent, au sens plein du terme, une part de la mémoire de la ville, qui dotent ses lieux d'une profondeur temporelle et historique. Mais cette médiation, à chaque fois, à bien y regarder, passe par l'intercession d'un ange « remédiateur », qui permet de re-projeter, pour le spectateur, l'image d'une expérience, individuelle et collective, de l'Histoire (les anges seraient en ce sens des « médiums » de « médium »). Une scène est particulièrement loquace à cet égard.

Nous sommes dans le studio de tournage du téléfilm américain (dans des décors — et des cadrages grillagés qui ressemblent étrangement à ceux de *Rotation* de Staudte). Le lieu du tournage n'est pas choisi au hasard. Il s'agit du Luftschutzbunker de la Pallasstrasse³¹ (sur un côté de l'édifice, on peut apercevoir une photographie géante du

³⁰ On lira la très belle lecture que propose Jean-Michel Palmier, en guise de postface à la réédition de son *Berlin Requiem*, et qui recoupe un certain nombre d'idées que nous développons ici : Jean-Michel Palmier, « Les anges, Berlin, les ruines et la mémoire », *op. cit.*, p. 275-300.

³¹ On trouve encore de nombreux bunkers à Berlin et dans d'autres villes allemandes, trop coûteux à détruire. Au-dessus du Luftschutzbunker sur Pallasstrasse (que le cinéaste est parvenu à masquer presque entièrement), on a édifié un bloc appartement de dix étages.

bunker bombardé, après la guerre, cerclé de débris, en guise de *memento*³²). Lieu « réel » et lieu « fictif » se côtoient de façon singulière ici³³ (fig. 98). Dans le studio-bunker, défoncé par endroits et révélant l'étagement du lieu, plusieurs figurants — certains sont habillés en SS, d'autres portent une croix jaune sur leur manteaux — attendent le début du tournage. En regardant autour de lui, un acteur se demande si certains de ces figurants sont des « vrais » survivants des camps. Une vieille dame est assise à côté de Damiel qui écoute les évocations poétiques d'un vieillard. Il se penche ensuite vers la vieille dame qu'on cadre en gros plan, tandis qu'on suit le fil de sa pensée : « Le français, je l'ai rencontré dans la rue. Il a dit : "Berlin ne sera plus". » Pendant qu'elle ferme les yeux, en fondu enchaîné, on voit apparaître un plan d'archives, en couleur³⁴, sans doute filmé depuis un véhicule, sur une équipe de *Trümmerfrauen* dégageant et transportant des débris. « Je vois encore cette femme qui se tenait parmi les ruines et qui secouait le duvet », entend-on. Un deuxième plan d'archives montre, filmé du sol, de loin, une femme dans son appartement, mais dont toute la façade a été détruite, et qui agite ce qui semble être une nappe. Nous sommes, classiquement, devant un exemple d'« image-souvenir ».

Or, alors qu'un fondu enchaîné nous ramène au présent et que, selon la convention, nous nous attendrions à retrouver le visage de la vieille, c'est plutôt le visage de Damiel qui apparaît, en surimpression. L'ange est en quelque sorte la courroie de transmission qui permet au souvenir individuel de « passer » à l'image (d'où notre idée d'ange

³² Cette stratégie est mise en valeur ailleurs dans le film. Près de l'endroit où fut dressée la tente du cirque, une tour à immeuble présente, sur un de ses côtés, une peinture géante d'édifices en ruine, peinte sur l'édifice « neuf ». Nous pourrions multiplier les exemples d'« intermédialité » du film, par laquelle passe et se joue une pensée de l'espace, de la mémoire et de l'histoire.

³³ Dans le même esprit, Peter Falk est en train de discuter avec un garçon qui soutient qu'il y a eu plusieurs sosies d'Hitler, et qu'en fait le « vrai » Hitler serait mort avant la fin de la guerre, en revenant du front de l'Est, et aurait été remplacé par Goebbels par un double « fictif ». Devant un Peter Falk dubitatif et qui trouve cette histoire peu plausible, le garçon lui demande si ce qu'ils sont en train de tourner est plus « réaliste ». Falk est forcé d'admettre que le film n'est peut-être après tout qu'un prétexte pour raconter une histoire de détectives, parce que les gens aiment les polars.

³⁴ Ces images en couleur, ainsi que celles dont il sera question un peu plus tard, sont parmi les rares images en couleurs — qui jurent de façon stupéfiante avec le noir et blanc d'Alekan — tournées à Berlin peu de temps après la reddition. Ils ont été réalisés par une équipe voyageant avec les troupes américaines, quelques semaines après l'entrée des Russes dans Berlin.

« remédiateur »). Ce faisant, cette image déborde le simple ressouvenir personnel et embrasse une histoire collective ou, à tout le moins, qui se veut ouverte à partage (figs. 99-102).

La photographie, le bunker « réel », le témoignage oculaire rapporté par la parole de la femme, le plateau de tournage du téléfilm hollywoodien, l'anecdote sur Hitler, l'image d'archive de Berlin en ruine, autant de façons, mais aussi autant de « médiums », par lesquels se construisent non pas une, mais des images de l'Histoire. C'est par le biais de cette pluralité que Wenders espère en transmettre, sinon l'expérience, du moins des fragments de sa mémoire. Ce serait le fondement de sa poétique de l'histoire. La mémoire, l'expérience, chez Wenders (comme chez Egoyan), ne sont jamais « pures », elles sont toujours médiatisées³⁵, par des livres, des photographies, une bande magnétique, une image d'archives. Dans *Der Himmel über Berlin*, Wenders déploie — sans doute encore plus radicalement que dans d'autres films —, des chaînes médiatiques complexes. Ce n'est qu'à cette condition, sans doute, qu'il peut « réaliser » un nouveau type de « récit épique » sur Berlin³⁶, qui échapperait à certaines conventions narratives (même si le film n'y parvient pas toujours), et qui dépasserait l'impasse dans laquelle se trouve le « narrateur »... pour ne pas dire la narration classique. La « correspondance », la « co-présence » signifiante des images et des sons, qui puise ses sources dans une certaine conception du Romantisme³⁷ —

³⁵ Dans *Paris, Texas*, c'est la projection du film Super-8, ou encore les photos de famille, qui permettent un rapprochement entre Travis et son fils, et le difficile resurgissement de sa mémoire ; dans *Alice in der Stadt*, ce sont les polaroids qui inscrivent une certaine mémoire de l'expérience du personnage principal. La liste serait longue.

³⁶ Régine Robin note à ce propos : « Le film est devenu une nouvelle archive pour appréhender le passé. Mais ce qui m'importe ici, c'est son point de départ, la quête, à partir de Berlin, d'un nouveau récit épique sur L'Allemagne. Comment parler de l'Allemagne en 1988 [sic], juste avant la chute du mur ? Comment, à partir de récits lambeaux, construire un récit épique qui serait celui de la paix ? » (Régine Robin, *Berlin chantiers*, *op. cit.*, p. 292)

³⁷ Voir à ce sujet les nombreuses pages que Rancière consacre, depuis plusieurs années, au concept de « régime esthétique de l'art » (dont il fait remonter la rupture au romantisme), qu'il oppose au « régime représentatif de l'art ». À propos d'une page de Stendhal, par exemple, il retrouve : « la juxtaposition de micro-événements sensibles dont la résonance, à travers les couches de temps, s'oppose à l'ancien enchaînement des actions volontaires et leurs effets voulus ou non voulus. » (Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 13). On lira également, au sujet du

et que l'on verra également à l'œuvre dans *Allemagne neuf zéro* de Godard —, passe par l'imbrication et le relais des médiums, matériels et immatériels, dont les anges sont, en quelque sorte, la caisse de résonance. La parole du conteur³⁸ — nous le savons peut-être depuis Benjamin — n'est plus suffisante pour faire « passer » l'expérience de l'histoire, puisque cette dernière est toujours-déjà médiatisée.

Une scène, cruciale, mérite notre attention. Nous sommes dans la bibliothèque. Cassiel suit affectueusement Homère, joué par Curt Bois³⁹, se consolant de la « pénombre du monde » en regardant un modèle réduit automatisé décrivant la rotation des planètes du système solaire. La mécanique du monde supralunaire, si l'on suit la métaphore que semble tracer Wenders-Handke, serait aussi durable que l'art du conte, dont il est porteur : « le monde semble s'enfoncer dans la pénombre, mais je conte, comme au commencement, de ma voix chantonnante qui m'aide à garder le moral, épargné des troubles de la vie quotidienne grâce au conte, et sauvegardé pour l'avenir ».

Un fondu enchaîne sur Homère feuilletant un exemplaire des « Hommes du XX^e siècle » de Sanders, indépassable encyclopédie photographique de la société allemande des années 1920 et 1930, et qui plonge Homère dans ses souvenirs et ses réflexions. Or, la voix, ici, semble contredire le défilement des images. Après avoir feuilleté quelques pages du

« régime esthétique de l'art », *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, *La fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, et *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

³⁸ On pourrait aisément voir dans le personnage du Conteur-Homère (Curt Bois), une référence au « narrateur » de Benjamin. Voir Walter Benjamin, « Le conteur » [1936], dans *Oeuvres I*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 114-151.

³⁹ L'acteur et le personnage de Curt Bois apparaissent dans le film comme des figures allégoriques. Bois était un vieil acteur allemand : « ni ange ni homme, il était les deux à la fois puisqu'il avait l'âge du cinéma », écrit Wenders dans *Le souffle de l'ange*, *op. cit.*, p. 72. Il avait fui le nazisme pour les États-Unis en 1933 où il avait joué des seconds rôles dans des films hollywoodiens (notamment *Casablanca* de Curtiz, 1942). Il fut présenté à Wenders — qui est évidemment sensible à ses allers-retours Berlin-Hollywood — par le biais de Bruno Ganz et d'Otto Sander, qui avaient réalisé un film sur Bois et sur un autre vieil acteur berlinois, Bernard Minetti, en 1983, intitulé *Gedächtnis (Mémoire)*. Wenders raconte que, au moment de l'élaboration du scénario, Handke avait « devant son bureau une reproduction d'une toile de Rembrandt qui s'appelle "Homère", où l'on voit un vieil homme assis en train de raconter. À qui ? À l'origine, sur cette toile, Homère parlait à un disciple, mais le tableau fut coupé en deux, et le conteur séparé de son élève, de façon qu'il parle maintenant seul. » (Wim Wenders, *Le souffle de l'ange*, *op. cit.*, p. 72) Le tableau est devenu, si l'on veut, en s'incarnant dans le personnage d'Homère, une allégorie de l'Histoire : la « coupure » de la Seconde Guerre a rendu la transmission impossible, condamnant le conteur à la solitude, qui rejoint celle de l'exilé.

livre, on voit apparaître des images d'archives de Berlin datant de la Seconde guerre, en noir et blanc, montrant des rangées de cadavres, notamment d'enfants, étalés au bord d'un immeuble bombardé⁴⁰ (figs. 103-106).

J'en ai terminé avec la course à travers les siècles, avec les allers et venus, comme dans le passé. Maintenant je ne pense qu'à l'instant présent. Mes héros ne sont plus les guerriers et les rois, mais les choses de la paix, toutes égales les unes aux autres. Les oignons qui sèchent, égaux à la racine d'arbre qui traverse le marais. Mais personne n'a encore réussi à chanter une épopée de la paix. Qu'est-ce qui fait que la paix ne suscite pas d'inspiration durable, et qu'elle est pratiquement impossible à conter ? Dois-je abandonner maintenant ? Si j'abandonne, l'humanité perdra son conteur. Et si l'humanité perd son conteur, elle perdra son enfance.

Les références aux récits épiques homériens (« les guerriers et les rois ») se mêlent, avec les photographies de Sanders des années 1920, aux images terribles de la guerre, et aux réflexions sur l'impossibilité d'une « épopée de la paix ». Entre la pensée d'Homère cherchant à se situer dans l'instant présent et les « choses de la paix », et l'acte de ressouvenir de l'histoire par le biais de la photographie et de l'image d'archive (toujours porté par la présence remédiate de l'ange), y a-t-il seulement contradiction, comme il peut en arriver, entre le geste que l'on pose et la réflexion que l'on se fait ? Ou n'y a-t-il pas plutôt, dans cette contradiction, une tentative de définition du projet de *Der Himmel über Berlin* : parvenir à réaliser une épopée sur la paix, l'enfance et l'amour, qui passerait, en même temps, par une conscience de l'Histoire (le présent et le passé) que porte, en lui, chaque instant. Pour Wenders, s'agit-il d'une façon de tendre au dépassement de la nostalgie et du ressentiment, une tension, une attente qui place le « narrateur » dans une

⁴⁰ Les mots : « choses de la paix », « oignons qui sèchent », « la racine d'arbre qui traverse le marais » sont placés sur des gros plans de cadavres d'enfants. Cette technique de disjonction violente entre la voix et l'image rappelle celle qu'avait employée Resnais-Duras dans le prologue d'*Hiroshima mon amour*. Riva décrit la végétation flamboyante qui a repoussé à Hiroshima après le bombardement, tandis qu'à l'image on voit des images d'archives d'adultes et d'enfants brûlés ou défigurés par la déflagration atomique à qui on prodigue des soins.

nécessaire oscillation entre la fiction et documentaire, mais aussi entre le deuil et la mélancolie⁴¹ ?

L'actualité proprement politique, ainsi que la stratification temporelle et médiatique de la séquence, s'accroît encore plus dans la scène suivante. Après deux plans, le premier montrant Damiel perché sur l'épaule de la Victoire (autre figure tutélaire et symbolique du film), reconstituée en studio, puis un second plan, plus large, sur la Großer Stern au milieu de laquelle se trouve la colonne⁴², nous retrouvons Cassiel et Homère traversant ce qui *était* la Potsdamerplatz (« Je ne retrouve plus la Potsdamerplatz. Ici ? Ça ne peut pas être ici », se répète Homère). Désormais — mais plus pour très longtemps — la Potsdamer est coupée en deux par le Mur qui sillonne un immense champ abandonné à la végétation, à la grisaille. Ce véritable chantier de la mémoire donne lieu à une triple évocation « toponomastique » : le Berlin des années 1920 et 1930, jusqu'à l'arrivée des nazis⁴³, la Potsdamerplatz détruite de l'après-guerre (un plan d'archives, tiré du film américain en

⁴¹ Il n'est peut-être pas innocent de rappeler que l'une des gravures les plus importantes d'Albrecht Dürer, *Melencolia I* (1514), montre un personnage ailé, entouré par tout l'attirail du savoir humaniste, mais frappé d'impuissance, la main « typiquement » posée sur la joue, et regardant vers un semblant d'au-delà. C'est l'image même de la mélancolie, comme a pu la décrire Benjamin (bien qu'à propos de l'allégorie de l'espoir (1330-1336) d'Andrea Pisano à Florence), et qui définit bien la position à la fois des anges et du conteur de Wenders : « Elle est assise, et tend impuissamment les bras vers un fruit qui lui reste inaccessible. Pourtant elle a des ailes. Rien n'est plus vrai. » (Walter Benjamin, *Einbahnstrasse* [1928], cité dans Peter-Klaus Schuster, « *Melencolia I*. Dürer et sa postérité », dans Jean Clair (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Réunion des musées nationaux, Éditions Gallimard, 2005, p. 103). Si nous poussons plus loin — trop loin ? — l'intertexte dürerien, peut-être pourrions-nous expliquer cette très étrange présence de lapins broutant de l'herbe dans le *No Man's Land* situé entre les deux sections du Mur de Berlin, où Cassiel et Damiel se promènent, avant la métamorphose de ce dernier. Wenders pensait-il à la très fameuse gravure de lapin de Dürer ?

⁴² La colonne et la Victoire en bronze qui la couronne (en allemand, *Siegessäule*) est bien évidemment chargée d'histoire : elle fut conçue pour commémorer la victoire de la Prusse contre le Danemark, puis, suite à la victoire contre l'Autriche puis contre la France, elle acquit de nouvelles significations, signalées par divers reliefs décoratifs rajoutés (enlevés, à la demande des Français, en 1945). Elle fut située jusqu'en 1939 devant le Reichstag, sur la Königsplatz, avant d'être démenagée sur la Großer Stern, dans le cadre des travaux de réaménagement monumentaux imaginés par Speer pour Berlin-Germania. Cette relocalisation est sans doute ce qui lui a permis d'échapper à la destruction. La colonne fut restaurée par les français en 1987, l'année de la réalisation du film de Wenders, pour commémorer le 750^e anniversaire de la ville de Berlin. *Der Himmel über Berlin*, faut-il le rappeler, est une coproduction germano-française.

⁴³ « C'est là que se trouvait le café Josti [...] C'était une place animée. Il y avait des tramways, des omnibus tirés par des chevaux [...] Et puis soudain sont apparus les drapeaux. Juste là. Toute la place en était remplie. Et les gens n'étaient plus aimables. Et la police non plus ».

couleur, montrent les ruines terrifiantes qui s'y trouvaient), et une strate « actuelle », documentaire, montrant le *no man's land* qu'est devenu la Potsdamerplatz, avec le métro suspendu, ses hautes herbes, un son d'hélicoptère, des immeubles à l'Est aperçus par-delà le Mur, un vaste terrain de jeu pour les squatteurs et les graffiteurs. Homère trouve un fauteuil sur lequel il s'assoupit à moitié, épuisé, sous le regard attendri de Cassiel, en citant des vers qui pourraient être de Rilke ou de Hölderlin, ou dont l'influence se ferait sentir sous la plume de Handke : « Désigne-moi, ô muse, le chanteur immortel qui, abandonné de ses auditeurs mortels, perdit sa voix. Celui qui, d'ange de la poésie qu'il fut, devient ignoré ou raillé, au dehors, au seuil du *no man's land*. » Sur ces vers, on voit Homère (souvenir, évocation poétique ?), devant une boutique de souvenirs (le mot « souvenir » apparaît nettement à l'écran) tournant la manivelle d'une petite boîte à musique jouant un air populaire des années 1920, décrivant l'air de Berlin : *Das ist die Berliner Luft*.

Homère est ainsi perçu comme un ange de la poésie déchu, un chantre immortel devenu poète ignoré et raillé, perdu dans le *no man's land* « intermédiaire » de ses souvenirs. Chantier, ruine, fragment d'archive, résurgence des couches lointaines du passé, participent d'un même régime spatio-temporel (que nous avons désigné avec Deleuze sous le nom d'espace quelconque). Les diverses strates d'histoire et de mémoire qui se réfractent construisent dans cette courte scène une image-cristal, où l'actuel et le virtuel, l'historique et l'allégorique, le ressouvenir et l'archive, entrent en coalescence. Une telle poétique de l'histoire, où passé et présent cohabitent dans un même continuum discontinu, renvoie à la perspective « temporelle » de l'ange, d'un ange de l'histoire⁴⁴ ; elle se confond avec celle

⁴⁴ Ailleurs dans le film, Cassiel, se promenant dans une voiture « d'époque » (un « véhicule » historique) qui se dirige vers le studio, voit défiler sous ses yeux des images de Berlin en 1945 et en surimpression, des images de 1987. Ou encore, vers le milieu du film, Cassiel, après le suicide du jeune homme, se plonge dans le tumulte de Berlin, télescopant le désespoir du présent avec la déflagration des bombardements de jadis. Un autre segment qui fait irrésistiblement penser à la conception de « l'image dialectique » de Benjamin, « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. » (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Les éditions du Cerf, 1989 [1927-1940], p.478), ou encore ce passage de « Sur le concept d'histoire » : « L'image vraie du passé passe en un éclair. On ne peut retenir le passé que dans un image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. [...] Il s'agit pour le matérialisme historique de retenir l'image du

du film et avec celle du conteur. L'ange, le conteur et le cinéaste semblent ainsi se relayer pour composer un projet commun, une même utopie, qui serait celle du film (figs. 107-110).

La complainte du « conteur », entendue en voix off pendant que nous le voyons, de dos, marcher vers le Mur, à la toute fin du film, est marquée par l'urgence et une certaine forme de désespoir, une peur du vide : « Désigne-moi les femmes, les hommes et les enfants, qui me chercheront, moi leur conteur, leur porte-parole, car ils ont besoin de moi plus que tout au monde ». Homère incarnerait cette nécessité de la parole et du témoignage, mais aussi, d'une certaine manière, sa faillite. Faillite du « conteur » solitaire à trouver une écoute parmi la multitude de solitudes qui peuplent Berlin, faillite à réaliser une « épopée » sur la paix, à retrouver l'innocence inentamée de l'enfance... à localiser la Potsdamerplatz. Jusqu'à un certain point, les stratégies narratives et formelles que déploie le film se projettent peut-être comme une relève paradoxale de ce défi, de ce désir : identification avec le chant poétique de l'enfant (qui ouvre et clôt le film), pureté et innocence de l'amour qui triomphe et annonce une histoire nouvelle (« *eine Geschichte von Riesen* », annonce Marion dans le dernier monologue), et en même temps, prise en compte de l'Histoire et de la mémoire de ses lieux, de la mélancolie du conteur et de nouvelles modalités (mais aussi des nouvelles « médialités ») de sa transmission. La phrase ambiguë, « Nous sommes embarqués » (empruntée à Pascal), sur laquelle se termine, en français, ce film « à suivre »... annonce une double histoire à venir (que le film a tenté de raccorder) : l'histoire d'amour (peut-être dangereusement) triomphaliste, entre Marion et Damiel, et l'histoire de Berlin, qu'il faut poursuivre, qui se poursuit, de près et de loin, *bis ans Ende der Welt*⁴⁵.

passé qui s'offre inopinément au sujet historique à l'instant du danger. » (Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, op. cit., p. 430-431)

⁴⁵ Wenders réalisera, en effet, une suite à *Der Himmel über Berlin*, après la chute du mur, *Far Away So Close* (1993) qui reprend et déplace plusieurs éléments du premier. Malgré qu'elle aurait été féconde, l'analyse de ce film aurait débordé le cadre de la présente thèse, et nous avons préféré en faire l'économie.

b) *Allemagne neuf zéro* : ruines et solitudes de l'histoire

Der Himmel über Berlin fut tourné, hormis quelques plans clandestins, à Berlin Ouest⁴⁶, en multipliant les vues sur l'Est. Godard, quelques années plus tard, en 1990, réalisera *Allemagne neuf zéro* en grande partie en Allemagne de l'Est, les yeux tournés vers l'Ouest, là où se terminera le film. « *Which way is the West?* », ne cessera de demander Lemmy Caution (Eddie Constantine), agent fédéral américain dans *Alphaville*, devenu dans *Allemagne neuf zéro* le « dernier espion », dormant depuis 30 ans à l'Est (« vous avez battu le record de la belle au bois dormant », lui dit-on) dans un salon de coiffure pour dames. Depuis la chute du mur ses services étant devenus inutiles, on vient le démettre de ses fonctions. Le comte Siegfried Zelten (Hans Zischler) — en référence à une lecture de jeunesse de Godard, *Siegfried et le Limousin* (1922), de Jean Giraudoux, et dont le film sera truffé de citations⁴⁷ — ancien membre du « deuxième bureau », maintenant traducteur de Hegel et faisant des travaux sur le cinéma allemand, vient lui annoncer que le bureau des alliés — après avoir égaré depuis 30, donc depuis l'érection du mur, son dossier — n'a plus besoin de lui (« personne ne pense à vous »). Zelten lui tend une photo, coupée en deux (en référence à l'Allemagne divisée par le mur), de *La jeune fille en vert* (1931) de Tamara De Lampicka tandis qu'il est question du mur de Berlin (« c'est vrai, le mur de Berlin, c'est long et c'est court. C'est quand même le triomphe de Marx »)⁴⁸ (fig. 111).

⁴⁶ Wenders raconte qu'il lui fut impossible de tourner à l'Est, malgré les contacts qu'il avait au ministère, dès lors qu'il eut confié aux autorités que son film porterait sur des anges qui pouvaient écouter les conversations et qui, invisibles, étaient en mesure de traverser les cloisons... et les murs. Du point de vue de la surveillance et de l'écoute, les anges de Wenders apparaissent comme une analogie renversée et compatissante de la « société de contrôle » de la RDA. Quant à la traversée du mur, un plan montre Damiel et Cassiel franchir le mur et « passer à l'est ». Wenders dut également construire un « faux » *no man's land* (cet espace entre les deux murs, minés et hautement surveillé), qui aurait été impossible de filmer.

⁴⁷ La compagne de Zelten, Delphine de Staël, porte le prénom de l'héroïne du premier roman de Madame de Staël. Comme nous le rappelle Bamchade Pourvali, Madame de Staël est également l'« auteur de l'essai *De l'Allemagne* ». Il ajoute : « Zelten et Delphine représentent les rapports tendres et tendus entre l'Allemagne et la France comme les œuvres de Jean Giraudoux et Madame de Staël en portent la marque. » (Bamchade Pourvali, *Godard neuf zéro. Les films des années 90 de Jean-Luc Godard*, Biarritz, Atlantica, coll. « Carré Ciné », 2006, p. 18-19). Notons enfin que Hanns Zischler a joué dans *Im Lauf der Zeit* de Wenders.

⁴⁸ L'image, une fois décortiquée, est surprenante : la reproduction photographique du tableau de De Lempicka est posée sur un exemplaire de la BD de l'Allemand Wilhelm Busch, *Max und Moritz* (1865-), œuvre fondatrice du 9^e art, et qui a profondément influencé le bédéiste américain Rudolf Dirkes et son *Pim, Pam,*

En voyant la photo, Caution récitera : « *La même vert-de-gris* », renvoyant au premier film de la série des Lemmy Caution, réalisé par Bernard Borderie en 1953⁴⁹. « Mais qu'est-ce qu'elle est devenue ? » demande Caution, qui entame dès lors son périple vers l'Ouest, à la recherche de la « même vert-de-gris », recherche qui deviendra, au fil du film, une recherche de l'Allemagne, de l'Europe, de l'Occident, une recherche sur les traces du rêves et du temps perdu, individuel et collectif.

Allemagne neuf zéro est une œuvre qui marque, ou plus précisément, qui approfondit et complète un tournant, entamé quelques années auparavant avec les deux premiers épisodes (1a, 1b) de la série *Histoire(s) du cinéma* (1987-1997) (la série, qui comporte 4 chapitres et 8 épisodes, sera bouclée en 1997). Depuis le début des années 1990, l'œuvre de Godard sera en effet marquée par une interrogation profonde sur l'histoire et la mémoire : sur l'histoire du cinéma, sur l'histoire du XX^e siècle, mais surtout sur les zones de chevauchement, de télescopage, les passerelles qui vont de l'une à l'autre (*Le regard d'Ulysse*, nous le verrons, traitera à sa manière de telles passerelles). Le cinéma conserve la trace de l'histoire du siècle, et permet en même temps (souvent par le biais de la vidéo), de produire de l'histoire, un véritable travail d'historien, au sens où Godard l'entend⁵⁰, et qui passe nécessairement par le montage. Ce travail de montage recoupe un travail de mémoire, fait de correspondances, d'associations, de rapprochements, de

Pom (1897) (allusion peut-être ici à la relation Allemagne/États-Unis qui reviendra souvent dans le film). La bande dessinée est elle-même posée sur un journal où le titre « MARK » croise, sur la bande-son, le nom de « Marx » (et le « Max » de *Max und Moritz*). Caution prononce le titre du film de 1953, *La même vert-de-gris*, lui-même tiré d'un roman policier américain de Peter Cheyney, écrit en 1938, paru en traduction dans la collection « série noire » de Gallimard en 1945. En somme, cinéma, photographie, peinture, presse écrite, philosophie politique, bande dessinée, ponctués par une série de dates clés (31, 38, 45, 90), sont convoqués dans un seul plan, et tissent entre eux des relations intermédiaires et historiques inépuisables. C'est un exemple typique de « monade », ou d'« image-cristal godardienne ».

⁴⁹ Plus loin, lorsque Zelten lui suggérera de « rester avec ces dames », il dira : « Les femmes s'en balancent », phrase cryptée pour qui n'aura pas reconnu la référence au second film de la série des Lemmy Caution (*Les femmes s'en balancent*, Borderie, 1954).

⁵⁰ « Rapprocher des choses qui n'ont jamais été rapprochées » lit-on sur un carton des *Histoire(s)*, et qui résume en bonne partie le travail d'historien-cinéaste tel que l'envisage Godard. Il s'agit d'un leitmotiv qui anime la pensée de Godard depuis les années 80. On lira, entre autres, sur cette question, le discours que Godard prononça en recevant le prix Adorno, le 17 septembre 1995 : Jean-Luc Godard, « À propos de cinéma

constellations, mêlant des références littéraires, picturales, musicales, philosophiques, cinématographiques, pour former des monades, ou des images-cristal d'une grande complexité et d'une immense puissance d'évocation. Les films-essais réalisés en vidéo comme *Les enfants jouent à la Russie* (1993), *Histoire(s) du cinéma, 2x50 ans de cinéma français* (1995), *The Old Place* (2000), *L'origine du XXI^e siècle* (2001), tout autant que les films de « fiction », *Forever Mozart* (1997), *Éloge de l'amour* (2000) ou *Notre musique* (2004), sont de tentatives pour traiter le présent et le passé en générant une poétique de l'histoire calquée, pour ainsi dire, sur les mouvements de la mémoire.

La question du lieu, du pays, du paysage, du coup, prend à cette époque une nouvelle importance, qui coïncide à peu près avec le retour du cinéaste en Suisse, à Rolle, non loin des lieux de son enfance, qu'il filmera dans plusieurs films (le lac Léman dans *King Lear* (1987), *JLG/JLG, Hélas pour moi* (1993), la maison de la mère dans *Forever Mozart*). La première partie d'*Éloge de l'amour* sera tournée à Paris, en noir et blanc, et ne cessera de montrer — un peu comme Wenders à Berlin — des lieux symboliques, des monuments, des plaques commémoratives, les usines Renaud Billancourt, en hommage aux luttes d'un temps, une librairie, le Café de la Paix, mais aussi les dépôts de la SNCF où les ouvriers travaillent de nuit, les passages où squattent les itinérants, dans un mouvement d'aller-retour entre la misère du présent et les lieux de mémoire de la ville. De la même manière, le magnifique *Notre musique* (2004), tourné à Sarajevo en 2003, présente, tout au long du film, des espaces chargés d'histoires : les ruines de la bibliothèque de Sarajevo, le Pont de Mostra, le marché de Sarajevo, des immeubles criblés de balle, autant de façons de faire parler la mémoire des lieux et de renouveler cette « pédagogie du regard », héritée du néoréalisme.

Bien entendu, les lieux n'ont jamais été « neutres » chez Godard. Que ce soit Cinecittà (*Le mépris*), les HLM ou les chantiers de la ville de Paris (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*), les usines anglaises (*British Sounds*, 1969) ou les abords du campus de

et d'histoire » [1995], dans *Godard par Godard*, tome 2, Alain Bergala (éd.), Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 401-405.

Nanterre (*La chinoise*, 1967), les lieux de tournage sont empreints de signification, qu'elle soit documentaire ou symbolique. Mais c'est très certainement avec *Allemagne neuf zéro* qu'un travail de réflexion sur la mémoire et l'histoire se déploie chez Godard, à ce point, « sur le terrain ». Or, à l'inverse de Wenders, Godard n'avait à peu près jamais mis les pieds en Allemagne, encore moins à l'Est. Sa « vision » et son amour de l'Allemagne étaient alimentés avant tout par la littérature (lecteur assidu, depuis son adolescence, des poètes et des romanciers allemands, Goethe, Novalis, Hölderlin, Mann), la musique (les quatuors de Beethoven, par exemple, sont présent dès ses premiers films), et, bien entendu le cinéma, de Murnau à Fassbinder, de *Menschen am Sonntag* (1930) à *Lilli Marleen* (1981). Le film naîtra donc de la convocation et de la confrontation entre cette mémoire de l'Allemagne et les lieux qu'il lui fera traverser, et qui donnera lieu à des nouvelles conjugaisons⁵¹.

Le film s'inscrit dans une série produite par Antenne 2, *Solitudes, un état et des variations*. Godard investira le titre en opérant une inversion. Ce n'est plus seulement un « état de la solitude », mais la « solitude d'un État », qui sera au cœur du projet. D'où l'idée de tourner son film en grande partie dans les « restes » de l'Allemagne de l'Est, dans un mouvement qui va de la fiction au documentaire⁵² au fil des 6 variations qui le composent : « Le dernier espion », « Charlotte à Weimar », « Alle Drachen Unseres Leben », « Un sourire russe », « Le Mur sans lamentations », « Le déclin de l'Occident ». On retrouve dans ces titres le goût bien connu de Godard pour la citation⁵³ et les jeux de mots, qui forment à chaque fois un condensé de potentialités, que chaque « variation » explorera.

⁵¹ Voir Jean-Luc Godard, « Ne raconte pas d'histoires... (conférence de presse au Festival de Cannes 1990) », dans *Godard par Godard*, tome 2, *op. cit.*, p. 224-225.

⁵² Cette solitude est aussi celle du « narrateur » devant l'histoire. Un passage, mais ils sont nombreux, fait irrésistiblement penser au « conteur » de Wenders, et par extension, à celui de Benjamin : « est-ce que le narrateur, se demande le narrateur interprété par le critique André Labarthe, n'est pas dans une situation impossible, difficile et solitaire, davantage aujourd'hui qu'autrefois. Je le crois. Mais il lui faut pourtant être là, absent et présent, oscillant entre deux vérités aléatoires, celle du document et de la fiction. »

⁵³ Charlotte à Weimar renvoie au titre de Thomas Mann, *Lotte in Weimar* (1939), « Alle Drachen... » est tiré des *Lettres à un jeune poète* de Rilke, *Le déclin de l'Occident* est le titre d'un ouvrage de Spengler, etc.

Question de baliser notre lecture, repartons du titre, très chargé, du film : *Allemagne neuf zéro*. Godard a pu dire que, puisqu'il avait commencé à réaliser le film en 1990, il était normal d'inscrire ce 90 dans le titre de son film, comme Rossellini avant lui, avec *Europe 51*⁵⁴. *Allemagne neuf zéro* est tout autant, sinon plus que le film de Wenders, un film sur le présent de cette nouvelle Allemagne. Le « neuf », comme nous le notions plus haut, peut se lire comme une référence à l'Allemagne post-réunification, mais aussi, comme un nouvel « an zéro » tentant de faire table rase du passé⁵⁵. Ne peut-on pas aussi y voir une allusion à un score de foot, 9-0 (l'Allemagne avait gagné la coupe du monde en 1990, n'est-ce pas ?). Mais la victoire de l'Allemagne est pour Godard avant tout la victoire de l'Ouest sur l'Est, qui désormais l'absorbera (lire : « l'américaniser »). Filmer ce mouvement, ce passage de l'Est solitaire à l'Ouest américanisé, est ce qui l'intéressait⁵⁶. Enfin, peut-être le plus évident, le titre *Allemagne neuf zéro* inscrit une référence au chef-d'œuvre de Rossellini. Il indique bien, par le fait même, ce mouvement de va-et-vient qu'opérera tout le film entre le présent et le passé, entre les ruines de jadis (40-45) et celles d'aujourd'hui. D'ailleurs, on pourrait dire que plusieurs éléments lient ces deux œuvres.

Ces « films de ruines » que sont *Germania anno zero* et *Allemagne neuf zéro*, sont des objets temporellement complexes. Ils viennent après la catastrophe, après l'orage de

⁵⁴ La façon dont les films de Rossellini se trouvent marqués par leur présent avait été noté par Rivette, dans un texte célèbre de 1955 : « *Europe 51*, *Allemagne année zéro*, et ce film [*Voyage en Italie*] qui pourrait s'intituler *Italie 53* comme *Paisà* était déjà *Italie 44*, voilà notre miroir, qui ne nous flatte guère » (Jacques Rivette, « Lettre sur Rossellini », *Cahiers du cinéma*, n° 46, avril 1955, repris dans Antoine de Baecque (éd.), *La politique des auteurs*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 64. Cette préoccupation avec le présent est constante dans les discours entourant la Nouvelle vague. André S. Labarthe, à ce propos, a pu écrire que *Une femme est une femme*, « c'est Lumière en 1961 » (André S. Labarthe, « *Une femme est une femme* de Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, n° 125, novembre 1961, repris dans Antoine de Baecque (éd.), *La nouvelle vague*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 104)

⁵⁵ Au tout début du film, on voit les pneus de la voiture de Zelten écraser une plaque « Karl-Marx Strasse », en criant « allez, *schuss schuss* ».

⁵⁶ « Ce qui m'a frappé entre les deux Allemagne, c'est un moment très trouble où on voit une certaine lueur, la lumière, la lumière historique, et d'une certaine façon, on voit encore la vieille Allemagne, puisque les Allemands de l'Est n'ont pas bougé depuis 40-45. On voit encore une vieille Allemagne, et on voit une nouvelle Allemagne qui est profondément américaine alors que l'autre était plutôt prussienne. Puis ça va bouger de l'une à l'autre. Voilà ce que j'ai voulu faire, filmer ce devenir. Au lieu de voir "Siège du parti communiste", on voit "Deutsche Bank". » (Jean-Luc Godard, « Ne raconte pas d'histoires... », *op. cit.*, p. 225)

l'histoire ; ils s'interrogent sur ce qui viendra tout en faisant remonter les traces du passé d'entre les débris — physiques et métaphoriques — du présent. Films chroniques, films diagnostics, ils débusquent les symptômes de leur temps. La ruine offre, nous le disons depuis le début de la thèse, un bon modèle pour appréhender la structure temporelle de l'image (de l'image cinématographique en particulier), et les « films de ruines » apparaissent comme des objets à travers lesquels l'histoire se projette, en permettant de mobiliser, comme sur un palimpseste, différents temps de l'histoire.

Ce n'est pas un hasard que Godard, un cinéaste dont l'œuvre a été, depuis la fin des années 1980, hantée par la question de l'histoire et de la mémoire, dans un entretien de 1988 avec le critique Serge Daney, à l'époque où il venait d'entamer sa monumentale série vidéo, ait choisi l'exemple des ruines de Berlin pour appuyer sa réflexion sur la puissance de projection du cinéma :

La grande histoire, c'est l'histoire du cinéma. Elle est plus grande que les autres, parce qu'elle se projette, alors que les autres se réduisent. Foucault, quand il écrit *l'Histoire de la folie*, réduit la folie à ça (*il montre un livre*). Quand Langlois projette *Nosferatu* et que dans la petite ville où vit Nosferatu, tu vois déjà les ruines de Berlin en 1944, il y a une projection. Donc, bêtement, je dis c'est la grande histoire parce qu'elle peut se projeter⁵⁷.

L'exercice de projection historique de Godard est ce qu'on appelle communément un « anachronisme » : on projette une connaissance que l'on a du présent sur le passé (au lieu de travailler « euhroniquement », à partir des catégories et des connaissances du passé). Malgré que l'anachronisme puisse être encore considéré par les historiens comme le péché méthodologique suprême, cette notion a acquis depuis une dizaine d'années suffisamment d'importance⁵⁸ pour que nous ne craignons point de passer pour hérétique en décidant d'interroger — à titre heuristique — l'exercice de projection de Godard, et qui nous

⁵⁷ Jean-Luc Godard, Serge Daney, « Godard fait des histoires », dans *Godard Par Godard*, tome 2, *op. cit.*, p. 161.

⁵⁸ Sur ce sujet, on lira, entre autres : Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.* ; Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », dans *Le Genre humain*, n° 27, Paris, Éditions du Seuil, 1993 ; Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », dans *L'inactuel*, n° 6, 1996.

permettra de mieux saisir l'apport d'*Allemagne neuf zéro* et sa relation avec *Allemagne neuf zéro*.

Les calembours sont bien entendu fréquents chez ce cinéaste, mais on aurait tort de les réduire à de simples traits d'esprit : ils sont, chez lui, comme la formule aphoristique chez les romantiques allemands (avec lesquels il partage plusieurs affinités), des petits outils pour penser et poser les choses. Ici, en jouant sur la polysémie du terme projection, il rabat le principe technique de la projection cinématographique sur l'idée d'une projection dans le temps : le cinéma reçoit du réel et projette une image et, par le fait même, se projette dans le temps. Les gloses autour de cette propriété projective du cinéma — par rapport à la télévision qui, à l'inverse, ne peut que « diffuser » — apparaissent sous plusieurs variations dans son œuvre⁵⁹. Dans l'exemple qui nous intéresse, Godard nous dit essentiellement qu'une image cinématographique projette toujours plus qu'une image de son propre présent : elle se projette toujours dans l'avenir à partir du passé. Cette projection et le montage de temps qu'elle permet de construire sont ce par quoi le cinéma nous permet de voir l'histoire, en redéployant le « souvenir d'un avenir » — pour parler comme Chris Marker, qui en sait deux ou trois choses⁶⁰...

Dans le cas présent, on pourrait dire que ce n'est pas tant le passé qui projette une image de l'avenir, mais le spectateur qui, de son futur, projette une image qu'il se fait de l'histoire sur le passé (d'où l'impair méthodologique) : comment est-il possible de « déjà » voir dans le *Nosferatu* de Murnau de 1922 (montré pour la première fois à Berlin, mais tourné dans les montagnes des Carpates et à Lübeck, dans le Nord de l'Allemagne), les ruines de Berlin de 1944, ces mêmes ruines où l'on ira tourner *Germania anno zero*, *A Foreign Affair* ou *Die Mörder sind unter uns* ? Or, si nous mettons côte à côte une image

⁵⁹ On se souviendra notamment de l'analyse qu'il propose, dans *Histoire(s) du cinéma* (épisode 2a), du *Traité des propriétés projectives des figures*, rédigé dans une prison de Moscou par l'ingénieur français Poncelet, officier de marine sous Napoléon, qui donne forme à son désir d'évasion en projetant des figures sur un écran (préfigurant ainsi l'invention du cinématographe, selon Godard), ainsi que de la « Légende de la stéréo » dans *JLG/JLG : autoportrait en décembre* (1994).

⁶⁰ *Souvenir d'un avenir* est le titre d'un film de Chris Marker, coréalisé avec Yannick Bellon en 2002, consacré à la photographe Denise Bellon.

du film de Murnau et une image du film de Rossellini (figs. 112-113), et si nous réfléchissons à ce que lie ces deux « moments », la phrase de Godard prend tout son sens. *Nosferatu* et *Germania anno zero* ont tous été réalisés — et portent l’empreinte — de la première et de la seconde guerre mondiale, ils partagent une même inquiétude, une même hantise, une même qualité anxieuse. *Allemagne neuf zéro*, qui forme avec ces deux films une sorte de trilogie sur l’Allemagne du XX^e siècle, sera réalisé après la guerre froide⁶¹...

Quand Godard dit : « [Henri] Langlois projetait *Nosferatu* et tu vois déjà les ruines de Berlin », il parle aussi, fondamentalement, de sa mémoire de cinéphile-cinéaste, qui a souvent associé, comme d’autres avant lui, *Nosferatu* et la montée du fascisme et les désastres de la guerre, par une opération de montage ou de surimpression associative. Et il n’est pas inutile de rappeler la généalogie et les variations de cette association dans l’œuvre de Godard. *Alphaville*, le film qu’il réalise en 1965, à la fois un film d’anticipation sur un état techno-fasciste et une méditation rétrospective sur le totalitarisme (nazi et stalinien), était truffé d’allusions à *Nosferatu*⁶². *Allemagne neuf zéro* va d’ailleurs ramener, vingt-cinq ans plus tard, le personnage d’*Alphaville*, Lemmy Caution, véritable « revenant » qui rencontrera sur son chemin les « fantômes » de l’Allemagne qui, tout comme dans le film de Murnau, « viennent à sa rencontre », près d’un petit pont. Dans ses conférences sur l’histoire du cinéma données à Montréal en 1979, prélude à ses *Histoire(s) du cinéma*, Godard avait projeté *Alphaville* dans un programme avec le *Faust* de Murnau (qui apparaît également, via Goethe, de nombreuses fois dans *Allemagne neuf zéro*); et il avait également proposé un couplage fascinant entre *Allemagne année zéro* et le *Dracula* (1931) de Browning (programmés côte à côte avec *The Birds* (1963) de Hitchcock et de *Week-end*

⁶¹ « *Allemagne neuf zéro* est l’inverse manifeste, la négation délibérée d’un film documentaire traditionnel. Il est, après *Nosferatu* de Murnau et *l’Allemagne année zéro* de Rossellini, la troisième tentative, le dernier de ce triple saut cinématographique à n’être peut-être pas par hasard en synchronie avec les années syncopées d’après-guerre dans l’histoire allemande (1923 [sic], 1947, 1991). » (Hanns Zischler, « Dix ans après (Godard 2001). Remarques au sujet d’*Allemagne neuf zéro* de Jean-Luc Godard », dans Jean-Luc Godard, *Documents*, Nicole Brenez, Michael Witt (dirs.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 341)

⁶² À commencer par le nom du personnage que Lemmy Caution doit retrouver dans *Alphaville*, le Professeur Nosferatu. Godard a également repris le principe que l’on retrouve chez Murnau des images inversées ou en négatif.

[1967])⁶³. Vampirisme et volonté de puissance, expressionnisme et catastrophe de l'histoire, sont parmi ces couples de termes qui trament l'histoire du cinéma de Godard.

Ces montages — qui foisonnent dans les *Histoire(s) du cinéma* — nous permettent de mieux apprécier les hétérochronies, les topoï temporels emboîtés, les latences qui se nichent dans les images du passé, et qui sont à la base de la poétique de Godard : toute image est un objet temporellement surdéterminé, chargé non seulement par le passé, mais aussi par le passage du temps qui le transforme, générant de nouvelles significations, appelant de nouvelles correspondances. Le passé ne cesserait ainsi de devenir, travaillé dialectiquement par la mémoire du présent. De ce télescopage des temps peut surgir une image de l'histoire, fondée non sur la causalité et l'ordonnement placide des faits et des événements, mais sur ce qui, dans l'histoire comme dans notre mémoire, survit et survient.

Si nous suivons l'idée de Godard selon laquelle *Nosferatu* projette une image des ruines de Berlin de 1944, n'est-il pas possible de dire qu'*Allemagne année zéro* projette à son tour une image d'*Allemagne neuf zéro* de Godard ? Cette lecture anachronique du film de Rossellini signifierait que nous ayons à recomposer à notre tour les strates d'images et de temps qui, pour un spectateur contemporain, se surimposent à la vision de ce film, et l'éclairent rétroactivement d'une lumière vive.

En effet, aux paysages en ruines de Berlin filmés par Rossellini s'interpose, pour nous, une série d'autres images (filmiques, photographiques, télévisuelles), qui l'informent en retour. De la même manière que devant les images de Sarajevo aujourd'hui reconstruite — que Godard filmera dans *Notre musique* — ou de Beyrouth (avant l'intervention militaire de l'été 2006), on se surprend parfois à retrouver celles d'hier, celles d'une ville en ruine⁶⁴, qui peut-être à l'époque, par un même effet de transparence, nous avaient rappelé des images de Dresde, Londres ou Berlin, suivant une trame souterraine d'images reliant entre elles les tragédies du XX^e siècle.

⁶³ Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, coll. « Ça/Cinéma », 1980, p. 237-256.

⁶⁴ Voir Jalal Toufic, « Ruins », *op. cit.*, p. 7-15.

Nous pourrions aussi dire avec Jean-Louis Schefer — et ceci est particulièrement vrai pour ceux de sa génération comme Godard — qu’*Allemagne année zéro* fait partie de ces films qui « ont regardé notre enfance⁶⁵ ». Notre mémoire a recueilli des sédiments qui fatalement transforment l’image que la caméra impassible de Rossellini avait enregistrée. Négliger ces inflexions et ces métamorphoses du passé équivaldrait à refuser une part importante de notre expérience de l’histoire, c’est-à-dire les mouvements même de son historicité.

La question pourrait être, dès lors : est-ce que les fantômes — ou les anges — d’aujourd’hui nous permettent de voir ou de revoir ce qui hantait déjà le passé ? Ces fantômes qui hantent l’Allemagne de l’année « neuf zéro » de Godard nous permettent-ils de remettre en lumière ceux de l’« année zéro » de Rossellini ? La réflexion que mène Godard dans son film, à propos de la solitude de l’Allemagne — « un état et des variations » —, ne fait-elle pas réapparaître dans ses mailles celle du petit Edmund du film de Rossellini, traversant les rues de Berlin en ruine, cependant que l’on voit Lemmy Caution déambuler dans le *no man’s land* de l’Allemagne ?

Je suis d’avis que la relation entre ces deux œuvres ne se limite pas au clin d’œil d’un cinéaste-cinéphile, en hommage à l’œuvre d’un artiste qui a, plus que quiconque, exercé une influence capitale sur la sienne. Plus fondamentalement, je crois que le film de Godard, avec ces temps emboîtés de mémoire et d’histoire, d’images, de textes et de sons, réactive et met en lumière la temporalité hybride du film de Rossellini, ses décrochages, ses dislocations temporelles, que nous avons déjà étudiés. Il nous permet peut-être de nous reprojeter *Allemagne année zéro*, et de voir ce qui en fait pour nous *déjà* un film-palimpseste d’une grande modernité, et dont le cinéma moderne se trouve tout entier traversé.

La relation entre Godard et Rossellini est fort longue et complexe, et il serait impossible de détailler ici les ponts qui lient ces deux œuvres. Pont critique, d’une part, à

⁶⁵ Jean-Louis Scheffer, *L’homme ordinaire du cinéma*, op. cit., 4^e de couverture. On lira également : Jean-Louis Scheffer, « *Allemagne année zéro* », dans *Roberto Rossellini*, Alain Bergala, Jean Narboni (dirs.), Paris, Éditions de L’Étoile, Cahiers du cinéma, 1990, p. 94-98, où il écrit : « Cet enfant [Edmund] est aussi quelque chose d’un futur suspendu de ma vie. » (p. 98).

l'époque où Godard encensait Rossellini, avec d'autres, aux *Cahiers du cinéma* ; pont entre les œuvres, d'autre part, des *Carabinieri* (dont Rossellini a écrit le sujet) et qui évoque irrésistiblement *Paisà*, au *Mépris*, lourdement inspiré par *Viaggio in Italia*, aux différentes allusions qui parsèment ses films⁶⁶, etc. C'est sans compter le rôle central que vient jouer, dans les *Histoire(s) du cinéma* ou encore dans son très récent *Vrai faux passeport* (2006), un film comme *Roma, città aperta* (la scène de torture de Manfredi, la mort de Pina), ou encore des images de *Germania anno zero* (l'errance d'Edmund, sa chute en bas de l'immeuble). *Roma Città aperta* — et le cinéma italien d'après-guerre en général — apparaît dans les *Histoire(s)* comme les seuls vrais films de résistance qui, durant et après la guerre, auront su résister à une certaine « façon uniforme de faire du cinéma, parce qu'il a été fait par des gens sans uniforme »... L'exposition de Godard *Voyage(s) en Utopie, 1946-2006*, présenté à l'été 2006 au Centre Pompidou, est très certainement, et ce, dès son titre, un hommage à *Voyage en Italie*, un autre voyage fameux à travers temps et lieux.

Allemagne neuf zéro est, de la même manière, habité par *Germania anno zero*. Dans une scène où Zelden attend sur un quai, Godard a inséré un plan du film de Rossellini où Edmund, Hans et Christelle s'enfoncent dans la bouche du métro. Encore plus frappant, la première image du film de Godard montre le passage, de la gauche à la droite, d'un tramway, comme s'il s'agissait de reprendre la course du tram, là où *Germania anno zero* l'avait laissée, de marquer à la fois la continuité et la coupure du temps, entre les deux passages (figs. 114-115).

Les déplacements de Caution, passant devant une église en ruine, un chantier, un terrain vague, redéplient également la « forme-balade » des films néoréalistes et la pédagogie de l'image rossellinienne. Chez Godard, cette déambulation dans l'espace se construit également à la verticale, sur une échelle de temps (un montage vertical dirait Eisenstein), faisant surgir, à l'intérieur du plan, par un panneau de signalisation, la superposition d'un son, d'une musique un d'un titre, la présence du passé.

Or, en regardant à nouveau les images des ruines de Berlin que filme Rossellini par le prisme godardien, ce qui frappe c'est la manière dont les temps morts qui les ponctuent — toutes ces séquences où, dans ce paysage écroulé, le temps semble suspendu — permettent de ressentir les différentes couches d'images entrelacées qui ont peuplé cette ville depuis lors, mais aussi, rétrospectivement, anachroniquement, celles tournées avant le film de Rossellini.

Si l'on joue — godardiennement — le jeu des associations libres, on se surprendra peut-être à revoir apparaître, à travers le palimpseste de notre mémoire, certains plans du film de Ruttman, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927), qui reviennent au détour d'un plan de Rossellini : un cheval écroulé, une bouche de métro, une vue panoramique sur la ville. N'est-ce pas alors, en suivant un même fil associatif, *Nosferatu*, dont le sous-titre est, rappelons-le, *Une symphonie de la terreur*, tourné quelques années avant le film de Ruttman, que l'on retrouverait : deux symphonies, l'une de la terreur, l'autre de la grande ville moderne de Berlin, que bientôt l'histoire happera et emportera dans son tourbillon ?

Par un tel jeu de montage, de déplacement et de condensation avec le Berlin de Rossellini, ces œuvres n'apparaissent-elles pas sous un éclairage historique nouveau ? La morosité inquiète de l'après-guerre du film de Murnau, la célébration tout aussi inquiétante par endroits du Berlin de Ruttman, « archivent » leur temps, mais en archivant le temps, ces films nous parlent à travers le temps, conservent un souvenir pour un avenir que nous connaissons aujourd'hui. De la même manière, serais-je tenté de dire, les ruines de l'*Allemagne année zéro* de Rossellini nous parlent aujourd'hui, à travers le Berlin de Wenders, de Godard, à travers l'histoire qui a continué d'écrire et d'effacer les lieux de notre mémoire. On peut dire que cette « mémoire » stratifiée, tout autant que le processus de « démémoire » que les villes allemandes ont subi (pour reprendre une expression de Régine Robin), constituent le matériau duquel Godard est parti pour construire *Allemagne neuf zéro*.

⁶⁶ On pense entre autres à la fin de *Pierrot le fou* (1965), qui reprend textuellement la fin de *La Paura* (1954) de Rossellini. Les deux cinéastes ont également élaboré des projets ambitieux pour la télévision, comme outil

Lemmy Caution y joue, on l'a dit, un double « revenant » : comme acteur (il avait disparu des écrans pendant une vingtaine d'années), et comme personnage, un espion oublié de tous, revenu d'un long sommeil, à la recherche de l'Occident. Son périple l'amènera des *no man's Land* de l'ex-Berlin-Est, à Weimar, Leipzig, Buchenwald, Berlin-Ouest. On le retrouvera dans la maison de Goethe, dans un chantier où des pelles mécaniques font office de moulin pour un improbable Don Quichotte, surgit du paysage et récite à Caution qui lui demandait des directions du Rilke (en allemand)⁶⁷. Caution finira, entre les néons de la Deutsche Bank, les lumières de Noël, une publicité pour les cigarettes West (« Test the West »), à Berlin-Ouest, dans un grand hôtel américain, où il retrouvera non seulement la même bonne qui travaillait jadis dans le salon de coiffure à l'Est, mais aussi les comportements des employés de l'hôtel d'*Alphaville*⁶⁸, bouclant ainsi une boucle, entre l'état totalitaire et le nouvel état capitaliste. Il croisera, sur ces *chemins qui ne mènent nulle part* (ces *Holzwege* dont parle Heidegger), les fantômes multiformes de l'Allemagne, de Goethe à Karl Marx, de Beethoven à Sophie et Hans Scholl⁶⁹, jusqu'au *Dernier homme*,

d'une nouvelle pédagogie de et par l'image.

⁶⁷ « Tous les dragons de notre vie, ne sont que des princesses qui attendent de nous voir beaux et courageux », est extrait des *Lettres à un jeune poète* (une citation qui revient dans plusieurs films, dont *Nouvelle vague* et *Histoire(s) du cinéma*). La scène en question est très complexe à démêler. Caution est assis, perdu dans ses pensées, la photo de De Lampicka entre les mains, tandis que l'on entend des extraits sonores de *La même-vert-de-gris*. Arrive le chevalier Quichotte, accompagné d'un Sancho Pancha poussant une *Trabi* (la voiture-symbole de l'ex-RDA) en panne (métaphore pour la panne sèche du rêve communiste ?). Au loin, on voit un moulin, et, à côté des grues géantes qui extraient des minerais (on est dans une mine à ciel ouvert à Leipzig), un hommage clair au *Don Quichotte* de Welles, film resté inachevé, dans lequel il avait modernisé Cervantes tout en lui restant fidèle, en remplaçant les « géants » par des pelles mécaniques. C'est également une image stratigraphique (avec son montage vertical de temporalités adverses coexistant dans le même plan), qui semble métaphoriser le travail géologique du film. Sur ce point, et pour une analyse très riche du film de Godard, on lira Jeffrey Skoller, *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2005, p. 69-81.

⁶⁸ Les autoréférences, au-delà d'*Alphaville*, sont très nombreuses dans le film : cela va de la citations de Rilke (« Alle Drachen unseres Lebens... »), prononcée par Michel Subor dans *Le petit soldat*, au salut militaire de Caution devant la statue Pouchkine (« les soldats saluent les artistes »), qui reprend le geste de Michelange dans *Les carabiniers* (1962). Ses propres films participent du travail de mémoire mis en œuvre dans *Allemagne neuf zéro*, de la même manière qu'*Allemagne neuf zéro* reviendra dans bon nombre de scènes des *Histoire(s) du cinéma*.

⁶⁹ Dans une scène se déroulant chez un concessionnaire automobile —peut-être une référence à une scène de *Der Himmel über Berlin?*—, on voit apparaître une jeune fille (Sophie) et un jeune homme (Hans), faisant écho, dans la mémoire de Caution, à Hans et Sophie Scholl, deux jeunes résistants munichois tués en 43 : Un plan sur une rose blanche (leur groupe s'appelait *Weißer Rose*), et le son d'une machine à écrire (ils ont été

dans une scène très belle qui montre une image contemporaine d'un portier ouvrant la porte à deux jeunes dames, avec un plan « correspondant » du *Letzte Mann* de Murnau. Pour bien mesurer l'ampleur et la richesse du travail « d'historien » de Godard dans ce film, essayons de détailler une courte séquence, qui éclairera en retour la « pensée de la ruine » qui s'y trouve à l'œuvre.

Par l'intercession de Hegel et sa *Raison dans l'histoire* dont Zelten traduit des passages (en passant de l'allemand au français), Godard nous signale que : « si la philosophie doit se produire chez un peuple, il faut qu'il y ait une rupture dans le monde réel. [...] La philosophie commence par la ruine d'un monde réel. » Sur ces phrases, Godard insère d'abord, entrecoupés par des extraits du 1^{er} concerto pour piano de Tchaïkovski, des plans d'un bal⁷⁰, puis, sur des notes syncopées au piano, redoublant le staccato d'une machine à écrire, l'éclat lumineux de bombardements nocturnes (déclenché par la prononciation du mot « ruine »), suivi d'un plan d'archives montrant des juifs marchant en file sous le regard des SS. La rupture historique (marquée par le passage de la mélodie de Tchaïkovski à la pièce dissonante martelée au piano), bien qu'anachronique par rapport au texte de Hegel, est inscrite comme la condition de l'apparition de la philosophie, voire de toute pensée : c'est aussi, pour rejoindre Godard, la condition de possibilité de cette « lueur historique » qu'il tente d'illuminer par son montage, en rapiécant des fragments disparates. Si la « philosophie se construit sur la ruine d'un monde réel », c'est aussi à partir de ses ruines que Godard construit son film.

Zelten poursuit : « La philosophie ne fait son apparition » (on voit un plan, tiré de *Metropolis* (1927) de Lang, montrant une femme qui se retourne en tenant une bougie) « que lorsque la vie publique ne le satisfait plus » (il insère un plan de *Lili Marleen* [1981] de Fassbinder, avec Lilli Marleen (Hanna Schygulla) montant des marches avec un officier

exécutés pour avoir rédigé des tracts), crée une autre de ses condensations historico-poétiques brillantes du film.

⁷⁰ Il pourrait s'agir d'un film allemand en couleur des années 1950. La scène semble se dérouler dans la haute société Allemande des 30 (les uniformes militaires des hommes arborent des croix de malte). L'image a été de toute évidence repiquée d'un téléviseur et ensuite vidéoscopée et travaillée pour que le rythme de la danse corresponde à celui du concerto de Tchaïkovski, créant un effet de syncopation saisissant.

nazi), marquant encore une fois un parallèle entre l'expressionnisme et le nazisme, marquée par une symptomatologie historique similaire, une coupure entre l'état et le peuple... Delphine poursuivra la lecture un peu plus loin : « L'histoire est au-delà du bien et du mal, et des choses de la vie ordinaire. L'histoire universelle n'est pas le lieu de la félicité. Les périodes de bonheur y sont les pages blanches⁷¹. » Sur la première phrase, Godard montre un plan de l'arbre près de la villa d'été de Goethe, à Weimar ; sur la seconde, surexposée pour rendre la blancheur aveuglante, un plan qui pourrait être tiré de la *Pasagerka* (*La passagère*, 1963) de Munk (une image de ce film apparaîtra deux plans plus loin) montrant, à peine visible, plongé dans une lumière vive (sur les mots « pages blanches »), des déportés poussant un chariot avec des cadavres. L'image, bien qu'éclatante de blancheur, désigne le contraire d'un moment de bonheur, plutôt identifié à la villa de Goethe. Cette contradiction féconde (qui fonctionne comme un chiasme) trouve un prolongement dans la prochaine scène du film, qui débute sur un panneau indiquant la direction de Buchenwald. Au plan suivant (accompagnée par le son d'une bombe) on voit une femme portant des habits de déportée qui longe une bâtisse accroupie comme pour se cacher.

Lemmy Caution pénètre sur une place publique, à Buchenwald. À l'avant-plan, un vendeur hèle les passants : « *Hier Stück Geschichte, nur zehn Pfennige. Mauersteine aus Berlin, Koppeln, Bücher, Fahnen, Hemden, Knöpfe* (Ici morceaux d'histoire, seulement dix sous. Fragments du mur de Berlin, ceintures, livres, drapeaux, T-shirts, macarons)⁷². » (fig. 122) Un plan en contre-plongée cadre l'inscription d'un monument dressé à la mémoire de résistants au fascisme, morts dans une prison de la Gestapo : « *In dieser Folterhöhle wurden Antifaschisten unmenschlich gequält. Unter ihnen Theodor Neubauer, Magnus Poser* (Dans

⁷¹ Le repérage des passages que Godard emprunte à Goethe relève du vertige (et confine à la migraine). Comme ailleurs (voire par exemple le « remontage » du texte de Broch, *La mort de Virgile*, qu'il propose dans l'épisode 2b des *Histoire(s) du cinéma*), Godard ne suit pas du tout la continuité du texte, malgré les apparences. Ce sont en fait des fragments de phrases, arrachés à plusieurs endroits, souvent très éloignés, de *La raison de l'histoire* qu'il fait lire à ses acteurs. D'ailleurs, plusieurs passages n'ont pu être repérés dans le texte original, et il n'est donc pas impensable que Godard ait inséré des phrases qu'il a lui-même rédigées, ou qui proviennent d'une autre source.

⁷² Toutes les citations du film qui suivent sont reprises de Jean-Luc Godard, *Allemagne neuf zéro. Phrases (sorties d'un film)*, Paris, P.O.L., 1998, p. 25-28.

cet enfer de torture, des antifascistes ont été martyrisés de manière inhumaine. Parmi eux, Theodor Neubauer, Magnus Poser)... »

Suit un plan de l'éventaire, alors que le vendeur énumère et étale devant Caution une série d'objets retrouvés dans les camps de Oranienburg, Dachau, Dora (il lance un livre)... Entendant ce dernier nom, Caution s'exclame : «Dora ? C'est là qu'on fabriquait les V-1⁷³ ! » Tandis qu'il feuillette le livre, la jeune femme aperçue plus tôt propose au vendeur des uniformes de détenus. Elle aperçoit Caution et l'interpelle : « *Das Buch gehört mir* (Ce livre est à moi). », avant de s'emparer du livre et de le porter contre son sein : « *Ich heiss Dora* (Je m'appelle Dora). ». Un carton donne alors à lire un vers : « Ô douleur comme mes années se sont évanouies⁷⁴ ». Suit un contre-champ : l'actrice qui jouait Dora est maintenant vêtue d'une tenue élégante de bourgeoise de l'entre deux guerre : « *Gestern hiess ich Dora. Aber heute heisse ich Charlotte Koestner, und ich muss mit Herrn Goethe arbeiten* (Hier, je m'appelais Dora. Aujourd'hui, je m'appelle Charlotte Koestner. Et il faut que j'aie travailler avec M. Goethe). » Le livre que Dora/Charlotte arrache des mains de Caution assure le pont entre ces deux histoires (et explique le costume « anachronique » de Lotte Koestner⁷⁵) : il s'agit du livre, mi essai, mi-biographie, de Thomas Mann, *Lotte à*

⁷³ Le camp de DORA-Mittelbau, sigle de « Deutsche Organisation Reichs Arbeit », qui dépendait du camp de Buchenwald, fut effectivement le lieu où fut déplacée, en août 1943, la production des fusées V-1 et V-2, après le bombardement par les alliés de l'usine de Peenemünde, sur la Baltique. Ces usines souterraines employaient des déportés. Au sujet de ce camp Dora, on consultera le site très complet réalisé par un professeur de lycée, Cyril Brossard, <http://perso.orange.fr/c.brossard/dora/>, ainsi que l'ouvrage de Jean Michel, *Dora*, Paris, J.-C. Lattès, Livre de poche, 1975.

⁷⁴ Ce vers difficile à identifier — qui pourrait être de Rilke ou de Goethe — fait penser à celui de *L'Ennemi* de Baudelaire : « Ô douleur! Ô douleur! Le temps mange la vie »

⁷⁵ Plus tard dans la scène, Dora/Charlotte entraînera Caution dans une visite guidée de Weimar (« ici Schiller a écrit *Les brigands* », « Ici Liszt tenta d'apprendre à Lola Montès à jouer au piano », etc.), passant devant des inscriptions et des monuments (comme ce monument édifié à Pushkin, devant lequel Charlotte s'exclame : « Ce fut un grand jour pour Weimar, le jour où l'armée allemande prit la ville »). Après avoir traversé le pont qui mène à la maison de Goethe (accompagnée par une phrase de Wittgenstein à propos du traité sur les couleurs de Goethe), Charlotte apparaît vêtue, tout en blanc (encore le blanc !), d'une robe du XVIII^e siècle. Un plan la montre dans un corridor, filmé en profondeur de champ, dans la maison de Goethe (une statue de Junon trône dans une des pièces). L'enfilade de pièces, creusée spatialement, marque bien cette « profondeur de temps », qui va de Goethe (même plus tôt, du mythe de Junon) à aujourd'hui, et que ne cesse de travailler Godard.

Weimar, qui retrace la relation entre Goethe et Charlotte Koestner, inspiratrice des *Souffrances du Jeune Werther*, que Mann publie... en 1939⁷⁶.

Godard nous rappelle ici, en quelques plans « réminiscents », faits de déplacements et de condensations selon la logique du rêve freudien⁷⁷, que le *Werther* de Goethe et les camps de la mort, que la résistance au fascisme et l'industrie de guerre nazie, que l'art et le commerce, le passé et le présent, partagent un même site, coexistent dans un même présent, que tous ces fragments d'histoire peuvent être évoqués dans un champ contre-champ, en télescopant tout simplement deux noms de jeune femme, deux noms de ville, quelques plans de cinéma (figs. 123-124).

Cet exemple — et ils sont légion dans le film — d'un montage de temps anachroniques, patiemment pliés, que Godard situe dans le contexte d'une très littérale « liquidation de l'histoire », fait écho, ou du moins évoque pour nous de façon irrésistible la scène de *Germania anno zero* de Rossellini que nous avons déjà décrite, qui elle aussi jouait sur la présence ambiguë et complexe du passé dans les ruines de la Chancellerie, la liquidation de l'histoire et sa survivance dans les ruines. Comme quoi le dialogue entre ces deux œuvres, et la reconnaissance de leur modernité réciproque, passe par le rappel des différentes nappes de temps et de mémoire qui cohabitent dans chaque lieu. Ces deux œuvres nous éveillent à leur présence anachronique, entre les ruines du temps et le temps des ruines, et nous invitent à envisager d'autres modalités de l'écriture de l'histoire, plus volontiers attentive au travail de la mémoire qui continue, à travers ces films, à faire son œuvre⁷⁸.

⁷⁶ Cette scène du film de Godard apparaît dans le chapitre : « Charlotte à Weimar ».

⁷⁷ Il est sans doute inutile de rappeler que Dora est également le nom d'une patiente de Freud, dont l'analyse sera cruciale pour l'histoire de la psychanalyse (et qui fait également, forcément, une apparition dans *Allemagne neuf zéro*). Voir Sigmund Freud, « Fragment d'une analyse d'hystérique » [1905], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006. Un passage est d'ailleurs cité vers la fin d'*Allemagne neuf zéro*.

⁷⁸ Un autre couple de films significatif, qui aurait été fécond d'analyser à l'intérieur de cette constellation de films sur les ruines de l'Allemagne, mais dont nous avons cru bon de faire l'économie, serait *Zentropa* de Lars von Trier, réalisé en 1991 (la date est évidemment importante), une œuvre complètement habitée (visuellement et narrativement) par *Berlin Express* de Tourneur et, dans une moindre mesure, certains *Trümmerfilme*, comme *Die Mörder sind unter uns* de Staudte. Suivant une approche plus maniériste que

Comme nous avons tenté de le montrer, chez Godard, les ruines physiques des lieux, celles d'hier et celles du présent que traverse *Caution*, se répercutent dans sa pratique du fragment et de la citation. Elles fonctionnent comme autant de vestiges ou de débris arrachés au temps que le montage traduit en leçons d'histoire. Aux efforts louables de reconstruction de ces villes qui coïncident parfois, dans les pires des cas, avec une politique d'amnésie collective, s'oppose l'urgence d'un travail de la mémoire.

Remplacer le devoir de mémoire par le droit à et un travail de la mémoire, c'est un peu la tâche de certains artistes comme Godard et Wenders, malgré les divergences esthétiques que leurs films révèlent, malgré le pessimisme critique de l'un et l'optimisme régénérateur de l'autre. Ils ont en partage une même approche de la solitude de l'histoire, de la mélancolie du « narrateur », une même fascination pour les personnages-anges, témoins impuissants de la catastrophe du siècle, dont ils font revenir, en guise de mémoire, quelques monceaux entre les mailles du présent.

Dans ces œuvres, la ruine fonctionne comme une archive, conservatrice du temps ; en retour, l'archive se manifeste sous forme de ruines, de fragments, de vestiges arrachés au temps perdu, suivant un mode d'écriture stratigraphique ou géologique, fait de « sédimentation » et de « plissement »⁷⁹. Que ce soit par l'utilisation d'images ou de sons tirés de l'archive du siècle (images d'actualités, enregistrements radiophoniques, images vidéoscopées), ou encore par le tournage dans des lieux chargés d'histoire (eux-mêmes

proprement historienne (au sens godardien du terme), Von Trier adopte les codes narratifs et stylistiques de l'époque (comme l'a fait très récemment Soderbergh, dans *The Good German*, 2006) pour raconter cet histoire d'un exilé américano-allemand, revenu en Allemagne après la guerre pour aider à la reconstruction du pays en ruine. Pour une analyse intertextuelle de *Zentropa*, voir Gabrielle Lucantonio, « Ruines et modernité », *Simulacres*, n° 5, « Ruines », septembre-décembre 2001, p. 76-79, Stephen Barber, *Projected Cities. Cinema and European Space*, Londres, Reaktion Books, 2002, p. 64-70, ainsi que Rosalind Galt, « Back-Projecting Germany », dans *Redrawing the Map. The New European Cinema*, New York, Columbia University Press, 2006, p. 175-229.

⁷⁹ Les termes sont empruntés à Deleuze et Guattari, dans le chapitre « La géologie de la morale » de *Mille plateaux* : « Dans une strate géologique, la première articulation c'est la "sédimentation", qui empile des unités de sédiments cycliques suivant un ordre statistique : le flysch, avec sa succession de grès et de schistes. La deuxième articulation, c'est le "plissement" qui met en place une structure fonctionnelle stable et assure le passage des sédiments aux roches sédimentaires. » (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 55)

mouvants et sujets à se transformer), ces films apparaissent à leur manière comme les héritiers d'une logique du regard et d'un régime temporel introduits par le néoréalisme et Rossellini en particulier. Ils sont les relais contemporains de cette modernité des ruines, les témoins inquiets de l'histoire et les passeurs de sa mémoire⁸⁰.

Nous voudrions pour clore cette section et prolonger au-delà de l'Allemagne les réflexions que nous avons entamées jusqu'ici sur la question des « espaces quelconques », réfléchir à la relation entre ruines, durée et temporalité chez deux « cinéastes du temps », et à partir de deux films décisifs pour la cartographie contemporaine de l'imaginaire de la ruine : *Stalker* (1979) d'Andreï Tarkovski et *To Vlemma tou Odyssea (Le regard d'Ulysse,* 1995) de Theo Angelopoulos.

2. Ruines, durée et « cinéma du temps » : Tarkovski, Angelopoulos

a) Introduction

Nous avons abordé dans les chapitres quatre et cinq la relation entre ruines et modernité cinématographique à partir du néoréalisme, en insistant sur l'apparition du temps comme vecteur principal de l'écriture filmique et les ruines comme figure essentielle de cette modernité. Nous avons vu de quelle façon les décombres de l'histoire ont donné lieu à divers traitements, et se trouvent liés par une filiation souterraine d'usages et de thématisations dans les films de Rossellini, Reitz, Godard, Wenders, etc.

⁸⁰ Le magnifique film de Daniel Eisenberg, *Persistence : Film in 24 Absences/Presences/Prospects* (1997) aurait tout naturellement trouvé sa place dans ses réflexions. Tourné à Berlin en 1991-1992, le film, à l'aide de longs plans-séquences statiques qui creusent la durée et invitent à des lectures temporelles multiples, ou encore grâce à de coupes de montages qui dé-raccordent des moments temporels distincts en marquant des (dis)continuités (champ contre-champ, raccord dans l'axe) entre le présent et le passé (images tournées dans les « chantiers » contemporains au film de Berlin, images d'archives tournées par les Américains, *Germania Anno zero* de Rossellini), le film d'Eisenberg prolonge le travail sur les strates du temps, « l'image-cristal », les « espaces quelconques » et la mémoire des lieux, que nous avons vu à l'œuvre chez Wenders et Godard. À ce propos, on lira Jeffrey Skoller, *Shadows, Specters, Shards, op. cit.*, p. 81-92.

Mais ce que l'on pourrait appeler le « dévoilement du temps » au cinéma s'inscrit en force dans un autre versant — pas nécessairement antinomique — du cinéma moderne, théorisé depuis Bazin, à savoir le plan-séquence et l'écoulement de la durée. Contre le découpage classique américain, l'expressionnisme allemand ou les écoles du montage soviétique, qui tendent à organiser de façon *a priori* la représentation de la réalité (ou en faire carrément l'économie), Bazin conçoit l'utilisation du plan séquence dans le cinéma d'après-guerre, chez Rossellini et Welles notamment, comme une technique plus apte à rendre compte de l'ambiguïté du réel et plus conforme aux affinités — voire à l'ontologie — inhérentes au médium. La suite de l'histoire du cinéma nous confirmera cette tentative de renouer de façon plus ou moins directe et affichée avec la pulsion « documentaristante » des frères Lumière, dans la mesure où l'esthétique de la durée et du plan séquence est intimement liée aux courants esthétiques et aux postures éthiques⁸¹ du cinéma moderne. Des cinéastes aussi différents que Rossellini et Jancsó, Akerman et Michael Snow, Tsai Ming-liang et Hong Sang-soo, Hou Hsiao-hsien et Gus Van Sant, Straub-Huillet et Pedro Costa, les frères Dardenne et Dumont, Depardon et Oliveira (et la liste pourrait encore être longue) ont fait de l'expérience de la durée par le biais du plan séquence, un élément essentiel de leur grammaire filmique et de leur conception de la réalité. Il est impossible de réduire l'altérité radicale de chacune de ces œuvres à une même visée esthétique, mais la simple évocation de ces noms suffit à confirmer l'enjeu déterminant que représentent la durée et le plan séquence pour le cinéma moderne et contemporain.

Parmi ces cinéastes de la durée, un certain nombre d'entre eux — surtout d'Europe de l'Est, de tradition orthodoxe, et œuvrant ou tournant dans des pays ayant fait partie de l'empire soviétique — pensent le temps comme une matière à sculpter, et la matière (éléments géologiques, aqueux, aériens) comme des condensés de temps, opérant souvent une ouverture sur une dimension spirituelle ou transcendante (mais ce serait une transcendance immanente, enracinée dans la matière). Ce serait le cas de Paradjanov, Tarr,

⁸¹ Cette posture éthique se retrouve tant dans le commandement du « montage interdit » de Bazin que l'idée des « travellings affaire de morale » de Moullet/Godard.

Sokourov, Angelopoulos, Tarkovski, ces cinéastes qui, reprenant la formule de Daney, « regardent la matière s'accumuler et s'engorger, une géologie d'éléments, d'ordures et de trésors se faire au ralenti⁸². » Ici, la durée, la lenteur et l'absence relative de montage⁸³ trouvent leur corrélat dans une certaine saisie de la matière, à laquelle on *accorde du temps*. La pluie, la boue, la rouille, la pierre, le bois pourri, la neige lourde, un brouillard opaque qui accable et qui ne semble jamais s'éclaircir, autant d'éléments naturels qui exercent ou renforcent la poids du temps dans le plan et qui rongent les objets qui s'y trouvent (livres écornés, murs délavés, habits humides, visages ridés, etc.). Le temps est bel et bien logé *dans* une matière lestée d'un poids sensible. L'écoulement du plan sur la durée ne semble qu'en prolonger la densité naturelle ou cherche à la mettre en évidence. Dans cette optique esthétique, il est tout naturel que les ruines — les décombres, mais aussi le délabré, le décomposé, les matières usées — soient appelées à jouer un rôle de premier plan, tout en embrassant des thématiques et des réalités différentes (souvent à l'intérieur d'un même film). La fascination de ces cinéastes pour la patine, les matériaux lourds, les lieux démolis est traduite, sur le plan du rythme, par une décélération du mouvement et de l'action au profit d'actes et de déplacement d'appareil, souvent complexes, s'étirant dans le temps. La caméra épouse ce monde de la lenteur et trouve devant ces objets et ces lieux décomposés un équivalent plastique de cette durée. Le « naturalisme » que pratiquent ces auteurs est fondé sur une observation sincère et radicale de la réalité concrète⁸⁴, laissant aux choses la

⁸² Daney soulignait dans ce même article portant sur *Sayat Nova* (1968) de Paradjanov, mais dont les remarques valent pour beaucoup de cinéastes que nous venons de mentionner, que « les Américains ont poussé très loin l'étude du mouvement continu, de la vitesse et de la ligne de fuite. D'un mouvement qui vide l'image de son poids, de sa matière. C'est Kubrick qui a le mieux raconté cette histoire-là. En passant par le scanner de la télé, le cinéma a perdu une couche de matière, il s'est, disons, dé-ripolinisé. En Europe, en URSS même, au risque de se marginaliser à mort, certains se paient le luxe d'interroger le mouvement sur son autre versant : ralenti et discontinu » (Serge Daney, « *Sayat Nova* », Libération, 29 janvier 1982, repris dans *Ciné-journal. Volume 1* (1981-1982), Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 116-117)

⁸³ *A Londoni férfi* (*L'homme de Londres*, 2007) de Béla Tarr, par exemple, ne compte qu'un peu plus de 30 plans sur 145 minutes, par rapport à la moyenne de plus ou moins 500-750 plans que comptent la plupart des films de 90 minutes. Il ne faudrait pas non plus négliger le film tourné en un plan-séquence de Sokourov, *Russkiy kovcheg* (*L'arche russe*, 2002).

⁸⁴ À ne pas confondre avec un réalisme de thème ou de sujet. Rien de moins « réaliste » que Paradjanov, par exemple, mais en même temps, peu de cinéastes ont su montrer à ce point les « éléments » concrets, la texture, la matière du monde. Ce naturalisme est au fond plus près de la définition du surnaturel de Bresson :

possibilité de se manifester, aux traces du temps de devenir sensibles, en « [s]’appuyant sur les impressions immédiates [de] la nature et ceux de ses signes où le temps aura laissé la trace de son passage⁸⁵ ». Suivant la définition de Tarkovski et qui semble valoir pour tous ces cinéastes,

le naturalisme est la forme d’existence de la nature au cinéma. Plus cette nature se présente dans le plan de façon naturaliste, plus nous nous confions à elle, et plus est noble son image. La qualité spirituelle de la nature apparaît au cinéma à travers sa vraisemblance naturaliste⁸⁶.

L’expérience du regard et la poétique de la durée se mouleront ainsi sur le « temps qu’il fait » (plus souvent qu’autrement pluvieux ou gris) et sur les cicatrices du temps sur les choses. Dans ces films, le *travail du temps* rejoint un travail *sur le temps* et ses diverses facettes : le temps comme lieu d’inscription de l’histoire, de la mémoire, de la décomposition de la tradition, le temps comme vanité ou dérélition, le temps comme expression d’une résistance mélancolique⁸⁷ au mouvement saccadé de la vie moderne.

La Zone de *Stalker*, la salle de cinéma en ruines du *Regard d’Ulysse* d’Angelopoulos, les lieux miséreux et abandonnés des *Werckmeister Hamoniák* (2000) et de *Sátántangó* (1994) de Béla Tarr, en passant par les maisons aux murs lépreux de *Zerkalo* (*Le miroir*) de Tarkovski, de *Tikhiye stranitsy* (*Pages murmurées*, 1993) ou des *Dni zatmeniya* (*Jours de l’éclipse*, 1988) de Sokourov, l’église éventrée de *Nostalghia* (1983), autant d’espaces qui témoignent d’une sorte de vieillissement du monde, dont le mouvement se réduit à une stase quasi-statique, mais qui nous placent d’autant plus *devant* ou *dans le temps*. Par ruine, il faut entendre tout ce qui permet au temps d’apparaître dans la matière, tout ce qui pointe vers la tension entre la construction humaine et les puissances de la nature, mais aussi le poids de l’histoire dont sont empreints les lieux : celui d’une

« Le surnaturel, c’est du réel précis (dont on s’est approché pour le voir vraiment). » (Entretien avec François Weyergans, *Cinéastes de notre temps*, 1966)

⁸⁵ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, trad. Anne Kichilov, Charles H. de Brantes, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, p. 194.

⁸⁶ *Idem.*

catastrophe permanente, qui transite par une forme d'écriture du désastre. Dans chacun de ces films, la catastrophe semble toujours-déjà avoir eu lieu : nous nous trouvons dans l'après-coup⁸⁸. Nous traversons mélancoliquement les restes d'un monde « réel » qui n'est plus. Les trois adaptations de László Krasznahorkai que filme Belà Tarr (*Karhozát* [*Damnation*, 1988], *Sátántangó*, *Werckmeister Hamoniák*), malgré les réserves du cinéaste, peuvent apparaître comme des allégories — au sens benjaminien — d'un monde décomposé et dérouté par la chute du communisme. De la même manière, qu'il s'agisse d'un lieu imaginaire, comme la Zone de Tarkovski, ou bien réel, comme les Balkans chez Angelopoulos, la ruine est toujours inséparable d'une expérience de l'histoire et du territoire, plus ou moins contemporaine, mais aussi d'un héritage référentiel et iconographique complexe. Plutôt que de tenter d'analyser dans le détail l'éventail de ces pratiques variées — ce qui aurait demandé une thèse à part entière —, nous nous concentrerons dans les pages qui suivent sur *Stalker* et *Le regard d'Ulysse*, pour leur valeur emblématique et pour les liens qu'ils nous permettent d'opérer, en amont comme en aval, avec les propositions de cette thèse.

b) *Stalker* : la Zone et les plis du temps

« *Le journaliste Ovtchinnikov écrivait à son retour du Japon* : “Il est considéré là-bas que le temps, en soi, révèle l'essence des choses. Les Japonais voient un charme particulier dans les marques laissées par l'âge. Ils sont ainsi attirés par la couleur d'un vieil arbre, par une pierre recouverte de mousse, par les bords usés d'une image qui a été touchée par trop de mains... Ces caractères de l'ancien portent le nom de “*sabi*”, qui, littéralement, signifie “rouille”. *Sabi* est donc la rouille naturelle, le charme du vieux, la

⁸⁷ *La mélancolie de la résistance* est le titre d'un ouvrage de Laszlo Krasznahorkai qu'a adapté en 2000 Béla Tarr, sous le titre *Les harmonies de Werckmeister*.

⁸⁸ La première phrase de *L'arche russe* de Sokourov, en voix-off, encore dans le noir : « J'ouvre les yeux et je ne vois rien. Je me souviens qu'il s'est produit une catastrophe. » Sur cette question, on lira Sylvie Rollet, « Theo Angelopoulos, Alexander Sokourov, Béla Tarr ou la mélancolie de l'histoire », *Positif*, dossier « Mélancolie et cinéma », n° 557, juin 2007, p. 96-99.

patine, l’empreinte du temps... En tant qu’élément de beauté, la *sabi* incarne le rapport entre l’art et la nature⁸⁹. »

Le temps est l’armature principale sur laquelle s’édifie le cinéma que pratique Tarkovski, et est à la base de sa conception de l’art cinématographique. Le cinéma, bien compris, se donne en effet comme une des manifestations idéales du *sabi* japonais dont parle le journaliste Ovtchinnikov, dans la mesure où il parvient à faire sien ce « nouveau matériau, le temps », sa véritable muse, sa matière première. Tarkovski n’aura de cesse de répéter que, de même qu’un sculpteur travaille le marbre, le cinéaste doit sculpter des « blocs de temps ». Il doit accorder du temps aux choses afin que le temps puisse se manifester. « Le film vit dans le temps si le temps vit en lui⁹⁰ ».

Au fil de ses écrits et dans son œuvre, le cinéaste montre que le temps et le rythme qui en découle sont les éléments les plus essentiels du cinéma. Le rythme du film n’est pas donné par le montage, mais par la pression, l’intensité, le flux du temps contenu dans chaque plan⁹¹. Ainsi, contre les diverses écoles du montage (et celle d’Eisenstein en particulier, à laquelle il n’a cessé de s’opposer⁹²), et contre les diverses thèses sur l’hétérogénéité synthétique de l’art cinématographique, la réflexion et la pratique de Tarkovski consistent à rappeler le cinéma à son « essence » : conserver, fixer, sceller le temps. Avec l’invention du cinématographe,

L’homme était en possession d’une matrice de temps réel. En ce sens, les films des frères Lumière contenaient l’embryon d’un nouveau principe esthétique. Le cinéma devait ensuite emprunter une voie qui ne fut plus que pseudo-artistique, convenant mieux à certains goûts et à des intérêts plus grossiers⁹³.

⁸⁹ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 57.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁹¹ « Le rythme d’un film ne réside donc pas dans la succession métrique des petits morceaux collés bout à bout, mais dans la pression du temps qui s’écoule à l’intérieur même des plans. » (*Ibid.*, p. 113)

⁹² Cette division est frappante, notamment dans l’interprétation de la poésie japonaise traditionnelle. Si, pour Eisenstein, le *haikai* offre un exemple de montage (on crée une nouvelle signification par la combinaison d’éléments différents), pour Tarkovski elle est au contraire à l’image de l’*unité* pure de l’observation, qui renvoie pour lui à l’essence du cinéma. Voir *Ibid.*, p. 63.

⁹³ *Ibid.*, p. 59.

Aussi, pour lui, le temps représente un potentiel encore trop peu développé, un germe déposé par les Lumières, mais perverti par l'expressivité du montage, l'abstraction du monde réel, le divertissement, le parasitage par les autres arts (en particulier du théâtre), et l'émulation du flux saccadé de la vie moderne. Plutôt que de redonner un peu de ce temps pur que la modernité a arraché à l'individu (et qui serait la vocation « originaire » du cinéma selon Tarkovski), le cinéma tente à tort de synchroniser son rythme à la vitesse du monde contemporain. Au contraire, l'intérêt naturel d'une personne qui va au cinéma devrait être une recherche du temps :

Du temps perdu, du temps négligé, du temps à retrouver. Elle y va pour chercher une expérience de vie, parce que le cinéma, comme aucun autre art, élargit, enrichit, concentre l'expérience humaine. Plus qu'enrichie, son expérience est rallongée, rallongée considérablement. Voilà où réside le véritable pouvoir du cinéma et non dans les stars, les aventures et la distraction⁹⁴.

Ce que Tarkovski reproche entre autre au « cinéma de montage » c'est qu'il ne permet pas au « spectateur d'apporter, comme en surimpression, sa propre expérience à ce qu'il voit », dans la lignée de ce que Bazin appelait, en parlant de l'esthétique néoréaliste, le « complément d'invention » du spectateur. Le temps au cinéma — tel que le conçoit Tarkovski — engage un temps de l'intériorité, des personnages à l'écran comme du spectateur : un temps pour prendre conscience de soi-même, de sa vérité morale et de sa place dans le monde (le « temps » d'une vie pour Tarkovski, sert précisément à cela). Dans la mesure où le temps se matérialise sous la forme d'un passage (ce passage du temps se dépose en nous, sous forme d'expériences, dans les choses, sous forme de signes visibles), il est tout naturel que la question du temps soit liée à la mémoire, notre lien au monde (« le temps et la mémoire se fondent l'un dans l'autre comme les deux faces d'une même médaille⁹⁵ » écrit Tarkovski).

Dans *Ivano Detstvo* (*L'enfance d'Ivan*, 1962), *Solyaris* (1978) et de façon encore plus frappante dans *Zerkalo* et *Nostalghia*, le travail sur la durée produit des échappées

⁹⁴ *Ibid.*, p. 60.

dans le continuum linéaire et supposé irréversible du temps : les souvenirs des personnages resurgissent, non seulement comme des simples *flash-backs*, des plongées dans le passé, des images-rêves, mais en premier lieu en tant qu'ils coexistent avec le présent, comme des nappes géologiques enfouies. Ce passé peut-être individuel ou collectif, comme dans l'utilisation des images d'archives du *Miroir*, par laquelle le narrateur retrouve quelques éclats de son histoire (son expérience, alors qu'il était encore enfant au front), mais aussi de la Russie soviétique, de la guerre d'Espagne, réfractés dans un cristal tournoyant⁹⁶. Dans *Nostalghia*, Gortchakov, l'auteur parti faire des recherches en Toscane, est également hanté par des souvenirs de la Russie qui se mêlent aux images du présent, des images et des sons qui viennent l'envahir et qu'il ne parvient pas à raccorder, tant son lien avec le monde et les époques s'est émietté, tant sa crise spirituelle est grande.

Ce n'est pas un hasard si divers types de ruines apparaissent dans ces films. Dans *Le miroir* comme dans *Nostalghia*, les images de ruines viennent figurer tantôt l'état de délabrement spirituel du personnage, les traces mnésiques qui s'égrènent comme le plâtre ou la pierre des murs, l'édifice du souvenir qui suinte et se rompt : elle sont en même temps une image du passé, mais aussi le signe d'une crise, d'une rupture avec ce même passé, d'un sentiment d'étrangeté et de détachement face au monde (comme on le verra sous d'autres modalités dans *Viaggio in Italia* de Rossellini). Dans *Le miroir*, c'est par exemple la vision hallucinée des blocs de plâtre qui se détachent du plafond, la maison d'enfance en proie aux flammes, les murs écaillés, les fragments disparates de l'archive du siècle ; dans *Nostalghia*, c'est notamment l'immense cathédrale gothique, dont ne restent que des frêles murs et une partie de la nef, plantée au milieu de la campagne Toscane, sur laquelle se termine le film. À ce sujet, comme l'écrit Tarkovski,

L'Italie que Gortchakov perçoit au moment de son tragique conflit avec la réalité [...] s'étale devant lui en des ruines majestueuses, qui semblent comme sorties du néant. Ces débris d'une civilisation si universelle, mais aussi si étrangère, sont comme les pierres tombales de la vanité des ambitions humaines, un signe de la

⁹⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁶ Voir la lecture de Gilles Deleuze, *L'image-temps*, *op. cit.*, p. 101.

perdition qui guette les hommes au bout du chemin qu'ils ont emprunté. Gortchakov meurt, incapable de surmonter sa propre crise spirituelle, et de renouer le lien entre les époques, qui, pour lui aussi, de toute évidence, a été rompu⁹⁷.

Le cinéma de Tarkovski, on le voit, redéploie et reformule dans sa propre grammaire filmique, un ensemble de tropes « rovinistes » déjà rencontrés ailleurs. Il reprend à son compte la célèbre formule de Tocqueville que nous rencontrerons plus loin (« Lorsque le passé n'éclaire plus le présent, l'esprit marche dans les ténèbres »), de même que l'idée des ruines comme symboles de la vanité des ambitions humaines, comme figures de la mémoire, comme tension entre la culture et la nature. Mais la force et l'intérêt de cette œuvre repose sur le fait que, pour Tarkovski, ce soit le temps cinématographique qui recueille toutes ces déterminations, en amont comme en aval de sa création. L'esthétique de la durée, le poids du temps inscrit dans la matière, les liens avec le passé figurés par les ruines, l'image d'un monde rongé par les éléments naturels, toutes ces déclinaisons de sa poétique se complètent et se relaient d'un film à l'autre, et corroborent ce lien ténu entre temps et ruines.

Dans la filmographie de l'auteur, *Stalker* est sans doute un des films où la question de la ruine et du temps trouve sa formulation la plus originale, complexe et radicale. Dernier film qu'il réalise en Union Soviétique, cinquième long métrage du cinéaste, très librement inspiré d'un roman de science-fiction des frères Strougatski⁹⁸, *Stalker* livre en quelques phrases ses prémisses : une vingtaine d'années auparavant, un accident aux causes inexplicables (météorite, explosion nucléaire camouflée par les autorités ?) créa la Zone, un espace où toutes les coordonnées spatio-temporelles ont été dérégées, un espace tout à la fois mystérieux, enchanteur et dangereux, capable, nous dit-on, de « broyer » celui qui le parcourt. Les bataillons d'armée envoyés pour l'explorer furent décimés ; depuis, l'accès au lieu est interdit et lourdement surveillé. Néanmoins, quelques aventuriers marginaux, les « *stalkers* », offrent en échange d'un peu d'argent des visites clandestines, car on prétend

⁹⁷ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, op. cit., p. 190.

⁹⁸ Arkady Strugatsky, Boris Strugatsky, *Roadside picnic, Tale of the troika*, trad. Antonina W. Bouis, New York, MacMillan, 1977.

qu'au cœur de la Zone se trouve une chambre qui exauce les vœux les plus chers de celui qui y pénètre. Un professeur, un écrivain et leur guide, le *stalker*, rompu aux comportements irréguliers de la Zone, partent donc à la recherche de la « chambre aux souhaits ». La charpente du récit, une fois mise à plat, ne nous livre évidemment pas la teneur véritable du film et sa richesse incomparable, qu'il sera par ailleurs difficile de rendre sensible dans les pages que nous lui réserverons. Faute de pouvoir déplier les multiples réseaux de signification et d'interprétation que l'on pourrait formuler à son sujet, nous nous contenterons de réfléchir à la présence des ruines dans ce film et aux différents imaginaires qu'elles recèlent. Au premier chef, à quoi correspond la Zone ?

D'un point de vue plastique, la Zone est un condensé d'imaginaires ruinistes. La présence de la nature, et en particulier de l'eau et de la végétation, est omniprésente : abondante, touffue, opaque, elle semble avoir pris le dessus sur toutes les constructions qui se trouvaient sur le site. Plantes grimpantes et fougères gigantesques, rivalisent avec les flaques immenses ou les cascades d'eau impétueuses qui ont modelé les constructions au fil du temps. La solitude y est totale, le silence complet ; c'est, à tout prendre, un lieu de beauté, propice à l'introspection, à la rêverie mélancolique. Mais la Zone est aussi un champ de bataille abandonné, jonché de carcasses de corps, de véhicules blindés, de murets ruinés, un lieu de mort violente et de désolation guerrière, évoquant tout le tragique et la vanité des guerres passées ou à venir. La Zone s'offre également comme un paysage industriel, torsadé de fils électriques, de poteaux de téléphone renversés, de ferraille rouillée, de déchets urbains (où l'on retrouve pêle-mêle, au fond de profondes flaques d'eau stagnante, des images pieuses et des seringues, des pièces de monnaie et des boîtes de fer). Ces paysages industriels désertés occupent dans notre imaginaire contemporain une place privilégiée : les immenses zones industrialisées, peuplées de végétation et de rebuts, comme nous le disions au premier chapitre, ont aujourd'hui leur place dans l'iconographie photographique ou cinématographique de la ruine, et rejoignent en même temps les paysages post-apocalyptique de la science-fiction après Hiroshima.

La Zone est ainsi, on le voit, un lieu surdéterminé, ouvert à de multiples lectures, précisément parce qu'il évoque tout à la fois les paysages ruinistes admirés par les Romantiques, les zones indéterminées, les terrains vagues, les non-lieux du monde moderne, produits par et en même temps aux bords du monde industrialisé. La zone c'est le nom de code que nous donnons aux banlieues chaudes, cerclant les grandes villes ; la zone, c'est aussi le *no man's land* qui sépare deux fronts d'une guerre (*Stalker* est tourné en pleine guerre froide). C'est aussi, au lendemain de la Seconde guerre mondiale, le nom que Jean Cocteau donna aux limbes que doivent traverser Orphée et l'ange Heurtebise, dans leur double quête d'Eurydice et de la Mort (incarnée par Maria Casarès). Chez Cocteau, la zone, lieu de (la) mort, « faite du souvenir des hommes et des ruines de leurs habitudes », est un « pays où l'on va en perdant la mémoire⁹⁹. » Jacques Aumont a raison de souligner que « chez Cocteau on traverse la zone pour perdre ses souvenirs, lentement et difficilement (ils résistent à s'effacer), [alors que] chez Tarkovski on y pénètre, *difficilement et lentement, pour qu'une mémoire arrive à se constituer*¹⁰⁰. » De l'une à l'autre, de la liquidation des souvenirs et du temps rebroussé chez Cocteau, à la difficile résurgence de la mémoire et la dilatation du temps chez Tarkovski, une même traversée des ruines, une même errance. La zone de Cocteau retient encore le souvenir des ruines de la seconde guerre mondiale¹⁰¹, la démarche erratique des dépossédés (mais aussi d'un incongru vitrier, à la mémoire de Baudelaire !), des interrogatoires de la gestapo et des

⁹⁹ On entend cette phrase dans *Sans soleil* de Marker, admirateur de Cocteau et de Tarkovski, qui écrivait au moment de sa sortie une recension élogieuse d'*Orphée* (dont le souvenir était peut-être encore présent, au moment de réaliser *Sans soleil*) : « L'essentiel était que le film commençait d'opérer : nous avions pénétré dans la zone radioactive, nous étions atteints, il ne dépendait plus de nous d'y céder ou d'y résister. » (Chris Marker, « Orphée », *Esprit*, vol. 18, n° 11, novembre 1950, p. 694). Marker a par ailleurs divisé son CD-Rom *Immemory* (1997) en « Zones », en hommage évident au cinéaste auquel il a consacré un documentaire dans la série *Cinéma, de notre temps : Une journée d'Andreï Arsenevich* (2001).

¹⁰⁰ Jacques Aumont, « La traversée des ruines », dans Jacques Aumont, Dominique Païni, *et al.* (dirs.), *L'invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinémathèque française, 1995, p. 29.

¹⁰¹ Il est par contre vrai que les ruines de la zone de Cocteau ont quelque chose de l'abstraction expressionniste des films allemands des années 20, et la technique de rétroprojection employée leur rajoute une dimension quelque peu artificielle. Elles ne sont pas sans rappeler les ruines à l'allure studio de *Die Mörder sind unter uns* de Staudte.

messages cryptés des résistants à la radio ; la Zone de Tarkovski, de son côté, peut épouser la forme des paysages des guerres passées et à venir, des lieux interdits et des répressions quotidiennes, creusées jusque dans les pommettes émaciées des personnages qui nous livrent, sans nous la livrer directement, leur provenance possible. Comme l'écrit Serge Daney, à la fin de son magnifique compte rendu du film,

Stalker est aussi le film où, pour la première fois, on croise des corps et des visages qui viennent d'un lieu que l'on ne connaissait que par ouï-dire ou par ouï-lire. Un lieu dont on pensait que le cinéma soviétique n'avait gardé nulle trace. Ce lieu, c'est le Goulag¹⁰².

Si *Stalker* porte témoignage de ce pour quoi nous n'avons nulle image (le Goulag, mais tout autant le *Lager*¹⁰³), c'est aussi parce que ce lieu s'incarne dans des corps, des visages un peu décharnés, une posture hagarde d'êtres en sursis, revenus d'une catastrophe sans nom, marchant à la suite d'Orphée dans les ruines de la Zone, toujours au bord de la pétrification ou de l'embourbement (et il est à signaler les nombreuses scènes où un personnage, se retournant pour regarder derrière lui, présente un regard terrifié, un rictus pétrifié). Le monde qui s'offre à leur regard et au nôtre conjugue les temps, mêle le passé, le présent et le futur, au fil des qualifications et des interprétations que nous lui accordons, et ils s'en trouvent traversés.

Il est possible de dire que cette nouvelle catégorie de personnage est née dans le cinéma de l'après-guerre. Rossellini, Resnais (le plus exemplairement dans *Hiroshima mon amour*, et sur un versant plus abstrait dans *Marienbad*), et à leur suite Tarkovski, Angelopoulos, ont su leur donner un corps, un mouvement, heurté, empêtré, en position de voyance, à la croisée du passé et du présent¹⁰⁴. C'est ce que Jean Cayrol a appelé un

¹⁰² Serge Daney, « *Stalker* », *Libération*, 20 novembre 1981, repris dans *Ciné-journal*, *op. cit.*, p. 89-90.

¹⁰³ Pour éviter toute méprise, il ne s'agit pas de dire que la Zone est un camp de concentration ni un Goulag, mais plutôt que le film semble témoigner de façon indirecte, par ces regards, ces paysages et ces corps, d'une certaine expérience concentrationnaire.

¹⁰⁴ Cyril Neyrat rappelle que Resnais, durant le tournage d'*Hiroshima mon amour*, afin d'expliquer ses idées aux opérateurs japonais qui ne parlaient pas français, leur donnait des exemples tirés de films, notamment *Orphée*. « Le premier plan de jeune femme marchant contre le vent dans la rue déserte cite la traversée par Jean Marais et François Perrier dans la Zone. [...] Les travellings de Resnais font d'Hiroshima une Zone : un

« personnage lazarien¹⁰⁵ », qui renvoie au « rescapé des camps, mais aussi [à] l'homme ordinaire après la catastrophe : mort-vivant plus que survivant, condamné à l'errance dans un monde qu'il ne sait plus habiter¹⁰⁶. » L'errance, la traversée, le passage, sont une façon, faute de pouvoir habiter un monde devenu inhabitable, de tenter de produire du lien, de mettre en mouvement le mouvement d'une foi, perdue d'avance, dans le monde ; ces ballades déboussolées, arrachées à toute les coordonnées de l'action et du récit strictement conçu, témoignent d'un état des corps et des consciences dans un monde à jamais mis en déroute par les camps et les horreurs du siècle, sans que ceux-ci n'aient à être expressément nommés¹⁰⁷. La Zone, avec ces ruines, est le lieu d'une telle *dé-marche*. Ce qui compte, c'est moins le but, que le temps de l'attente, un temps suspendu, un temps suffisant pour ressentir l'étrangeté du monde, communément appelé un « temps mort ».

Dans un saisissant recueil de textes courts sur le cinéma, Jean Cayrol¹⁰⁸ et Claude Durand, écrivent que « le cinéma n'est véritablement un art que s'il se rend capable de témoigner, non seulement pour notre temps, mais pour les temps morts entre les événements ; s'il restitue au temps son travail, son attente quand les hommes ne sont pas arrivés ou sont partis précipitamment », et ils ajoutent ailleurs, « 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 vides¹⁰⁹. » Temps mort de la survivance, tombeau pour l'œil, revenu de l'impossible¹¹⁰.

non-lieu de l'histoire, un présent perméable au passé. » (Cyril Neyrat, « Orphée, le nouvel historien », *Cahiers du cinéma*, n° 627, octobre 2007, p. 76)

¹⁰⁵ Voir notamment Jean Cayrol, *Lazare parmi nous*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Cahiers du Rhône », 1950.

¹⁰⁶ Cyril Neyrat, « Orphée, le nouvel historien », *op. cit.*, p. 76.

¹⁰⁷ C'est notamment ce que fait remarquer Jacques Aumont : « le cinéma n'a pas besoin de parler des événements pour en parler. Il lui suffit d'en montrer la trace visible : soient les ruines, qu'est-ce qui les cause sinon la guerre ? Et la guerre induit-elle autre chose que l'errance ? » (Jacques Aumont, « La traversée des ruines », *op. cit.*, p. 31)

¹⁰⁸ Rappelons au passage que Jean Cayrol a, entre autres, écrit le commentaire de *Nuit et brouillard* (avec l'aide de Chris Marker) et le scénario de *Muriel* (1963) de Resnais.

¹⁰⁹ Jean Cayrol, Claude Durand, *Le droit de regard*, Paris, Éditions du Seuil, 1963, p. 17, p. 70.

¹¹⁰ « Un tombeau pour l'œil » est le titre d'un article de Serge Daney sur la « pédagogie straubienne », qui n'est pas sans lien avec le propos que nous tenons ici.

Stalker, le personnage et le film, arrivent donc après la catastrophe (tout en annonçant d'autres à venir) : leur tâche et de nous amener à sonder notre âme, interroger notre foi, notre croyance au monde, « notre seul lien¹¹¹ ». Comment rendre sensible pour un spectateur — qui n'est plus alors spectateur, mais témoin¹¹² — cet état du monde d'après le déluge, les nouvelles modalités d'un mouvoir déraciné, dans un espace et un temps ayant perdu ses repères (nous revenons ici à l'*espace quelconque* dont nous avons précédemment parlé). Peut-être faut-il, pour cela, suivre le guide...

Tarkovski suit un guide dans la Zone. Il est lui-même un guide qui nous invite à le suivre dans cette Zone qu'est le film, tant il est vrai que le trouble qui affecte la temporalité et la spatialité dans la Zone se répercute dans la temporalité, les coordonnées spatiales et les matières plastiques du film. Qu'est-ce qui distingue la Zone de la non-Zone ? Au premier plan, un changement de ton de couleur. Au gris-sépia du début et de la fin, dans le café en délabre, dans la chambre du *stalker* aux murs délavés, dans la zone de sécurité qui ceint la Zone, se substitue, une fois franchie la limite, une éblouissante verdure. Ce passage du noir au blanc à la couleur s'accompagne à son tour par un dérèglement mesuré de la logique du temps et de l'espace, voire de la grammaire filmique. Si la Zone se meut à mesure qu'on la traverse, les coordonnées rassurantes du langage cinématographique sont également sans cesse remodelées, affolées, déstructurées. De la même manière que, dans la Zone, le chemin le plus court est celui qui nous force sans cesse à tourner en rond (et le temps, dans

¹¹¹ La phrase de Deleuze trouve, chez Tarkovski tout particulièrement, une résonance surprenante : « C'est le lien de l'homme et du monde qui se trouve rompu. Dès lors, c'est ce lien qui doit devenir objet de croyance : il est l'impossible qui ne peut être redonné quand une foi. La croyance ne s'adresse plus à un monde autre, ou transformé. L'homme est dans le monde comme dans une situation optique et sonore pure. La réaction dont l'homme est dépossédé ne peut être remplacée que par la croyance. Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien. [...] Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne (quand il cesse d'être mauvais). » (Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 223)

¹¹² C'est encore une fois Serge Daney qui remarquait que la mutation profonde qui apparaît avec le néoréalisme (et *Rome ville ouverte*) serait que le spectateur est appelé à sortir de sa position de jouissance passive pour devenir un témoin, appelé à soutenir du regard le banal et l'insoutenable.

la Zone, est rigoureusement courbe)¹¹³, à remodeler la cartographie en terme d'espace mental — comme le sera le parcours de A. dans *Le regard d'Ulysse* —, *Stalker* est conçu lui-même comme une enfilade de « ruines circulaires », selon le beau titre de Borges : les ruines sont tout autant les ruines physiques, qui peuplent l'espace, que les ruines de nos « habitudes » sensori-motrices.

Le voyage dans la Zone décalquerait ainsi l'opération que le film exige de nous. Comment amener le spectateur à sonder sa propre âme, plonger dans un univers étrange et familier, accepter de perdre ses repères pour mieux voir le monde, et interroger son propre rapport au monde. La force de *Stalker* est de faire passer tout cela en quelques plans de cinéma (142 plans, pour près de 3 heures de films). Des plans qui sont, à chaque fois, des projets, taillés d'intelligence, et qui font que le spectateur est forcé de se mouler à son mouvement, à en faire l'expérience, au plus profond de lui.

Le dérèglement qui affecte le comportement du temps et de l'espace dans la Zone peut parfois passer, sans la moindre utilisation d'effets spéciaux, par un simple enchaînement de plans, une série de petites transgressions dans la soi-disant grammaire du cinéma. Le temps se dilate, les mouvements s'étirent démesurément, portés par une force, un corps sans organe, qui les meut de façon spectrale. Un travelling parti d'une main retrouve cette même main au bout de sa course ; un contre-champ révèle un tout autre champ que celui que la logique appellerait. Là où deux groupes de personnages (la scène du tunnel) devraient normalement partager le même espace, la mise en scène et le montage les isolent, d'un champ/contre-champ à l'autre, creusent un gouffre, un sentiment de solitude (l'écrivain, parti en éclaireur — il n'a pas marché plus de 20 mètres —, se retrouve étrangement seul, et se lance dans un long monologue, adressé à la caméra, sur son sentiment d'échec). Si la Zone change à mesure qu'on la traverse, la continuité spatiale du film est forcément disloquée. La Zone est faite de pièges, et le film aussi : mais ce sont ces pièges qui produisent un nouveau regard.

Tel ce plan, peu après avoir pénétré la Zone, où l'écrivain arrogant avance tout seul vers un petit édifice en ruine dans lequel se trouverait la « Chambre », laissant derrière lui ses deux acolytes qui sont de l'avis qu'il faut y parvenir par un autre chemin. Un travelling avant le suit tout d'abord en plan serré. À peine a-t-il fait quelques pas, qu'il se retourne et que l'on s'attend à un simple raccord dans l'axe de son regard (on verrait alors, de face, les deux autres). Or, au plan suivant, la caméra a pivoté à 180°, et fait maintenant face à l'écrivain, derrière lequel plus personne ne se tient (logiquement, les deux autres devraient être droit derrière lui). Il fait quelques pas et une voix lui dit d'arrêter, alors qu'au même moment un travelling arrière, comme animé par une force fantomatique, aspire la caméra jusque dans l'édifice en ruines, signalé par les deux cloisons latérales. Un crêpe noire descend sur la lentille, juste avant la coupe (figs. 125-130).

Filmé à 90°, le *stalker* et le professeur se demandent qui des deux a adressé l'injonction à l'écrivain. Suit un travelling arrière (qui reprend le même chemin parcouru à l'aller) sur l'écrivain terrifié qui, à la fin du mouvement de l'appareil, revient sur ses pas, convaincu que l'un des deux hommes lui a dit de s'arrêter. Les deux s'en défendent. Le *stalker* en conclut que la Zone, qui aurait pu le punir pour son imprudence, lui a servi un avertissement. Les ruines, ici comme ailleurs, sont des opérateurs d'étrangeté. Des lieux où précisément, l'étrangeté de la Zone se manifeste.

En même temps, comme s'évertue à nous le préciser Tarkovski, « Le Zone ne symbolise rien [...] La Zone, c'est la Zone. La Zone, c'est la vie. Et l'homme qui passe à travers se brise ou tient bon. Tout dépend du sentiment qu'il a de sa propre dignité, et de sa capacité à discerner l'essentiel de ce qui ne l'est pas¹¹³. » Avant tout symbolisme forcé, qui ferait de la Zone la métaphore du passage à l'Ouest (là où s'exaucent les vœux), qui ferait de la Zone l'espace schizophrénique et paranoïaque de l'Union soviétique ou la vision cauchemardesque d'une anticipation post-nucléaire, la Zone est ce lieu où l'homme doit se

¹¹³ Le professeur revient sur ses pas, à un moment, pour retrouver son sac. L'écrivain et le *stalker*, après avoir effectué un long chemin à travers la cascade d'eau, retrouvent le professeur là où il est illogique qu'il soit. En d'autres termes, avancer toute ligne droite est courbe, toute courbe nous fait avancer en ligne droite.

¹¹⁴ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, *op. cit.*, p. 182.

mesurer à lui-même, sonder son âme, se confronter au passé, individuel et collectif, dans son double versant, celui de la tradition et de la catastrophe de l'Histoire.

La Zone devient ainsi le réceptacle ou la surface d'inscription (l'archive ?) d'un après-coup d'une catastrophe « polymorphe » (signalée par les multiples « lectures » des ruines qu'elle appelle), mais aussi de la possibilité du salut, c'est-à-dire d'un temps pour croire, au bout de tout, que Tarkovski nous donne à voir et nous appelle à éprouver. L'esthétique de la durée, dans ce film, a partie liée avec une esthétique de la décomposition et une allégorie de l'histoire, ouverte — sans s'y limiter — à l'interprétation, mais avant tout à une expérience sensible du temps. La traversée des ruines, dans *Stalker*, est aussi en ce sens une traversée de la figure de la ruine : du laci romantique entre l'art et la nature aux séquelles physiques de la barbarie culturelle, de la hantise gothique (la Zone comme maison hantée) à la rêverie introspective. Un fait demeure, le voyage dans les ruines, renvoie une expérience radicale du temps. Il est en même temps le témoignage inquiet de l'aventure d'un regard, portant en lui le passé, le présent, et l'avenir.

Le regard d'Ulysse d'Angelopoulos, est aussi le lieu d'un tel regard.

c) *Le regard d'Ulysse* : mélancolie, fin de siècle

Si la réunification de l'Allemagne inaugura, nous l'avons vu, un regard rétrospectif sur les ruines issues de la Seconde Guerre (et avant), les années 1990 furent, faut-il le rappeler, le théâtre d'une autre guerre terrible qui engendra son propre imaginaire rétrospectif de la ruine : la guerre des Balkans. Plus qu'*Underground* (1995) de Kusturica, qui épouse la chronologie narrative d'une guerre annoncée, *Le regard d'Ulysse* — qui se termine à Sarajevo en plein conflit — propose plutôt une remontée à travers le temps et l'espace, géographique et imaginaire. Le film prolonge nos réflexions sur le temps cinématographique et la ruine, d'autant plus en phase avec ce que nous venons de dire qu'il s'agit d'un film qui diagnostique, au-delà de la guerre des Balkans, la décomposition de

l'empire soviétique¹¹⁵, qu'il opère un retour sur toute l'histoire du XX^e siècle (tout en reprenant diverses figures de l'Antiquité, d'Apollon à Ulysse et Orphée). Ainsi du rôle central de Sarajevo, qui inaugure et clôt (un peu avant, un peu après) ce « court siècle », selon l'expression de Hobsbawm¹¹⁶. La remontée régressive de ce nouvel Ulysse (à la recherche de trois bobines « mythiques » des frères Manaki), aux origines du cinéma des premiers temps en Grèce, nous fait parcourir en même temps toutes les strates géopolitiques de la région, mais aussi tout le cinéma d'Angelopoulos, oscillant entre le document et la fiction, le cinéma et l'histoire, la mémoire individuelle et l'expérience collective.

La figure du voyage est inscrite, depuis les années 1980, dans tout son cinéma. *Taxidi sta Kithira* (*Le voyage à Cythère*, 1984), *O Thiasos* (*Le voyage des comédiens*, 1975), *Topio stin omichli* (*Paysage dans le brouillard*, 1988), *To Meteoro vima tou pelargou* (*Le pas suspendu de la cigogne*, 1991), *O Melissokomos* (*L'apiculteur*, 1986), *Mia aioniotita kai mia mera* (*L'éternité et un jour*, 1998), autant de films qui mettent en scène une quête, une recherche, celle d'un personnage aux prises avec une mélancolie profonde (souvent, ce n'est pas un hasard, un créateur, cinéaste, écrivain, acteur, etc.¹¹⁷). La traversée, la quête impossible est bien à l'image de l'odyssée de l'illustre ancêtre d'Angelopoulos, mais à ceci près que le désenchantement y a pris le pas sur l'action héroïque, que l'enlèvement des corps dans le brouillard et la boue a remplacé la lueur apollinienne de la lyre épique. Ce sont désormais des corps mis en déroute par l'histoire, figures d'exilés, naufragés de la modernité qui se donnent à voir ; ils ont délaissé le champ

¹¹⁵ Le déboulonnage d'une statue de Lénine, qui apparaît chez Angelopoulos, se retrouve dans le film de Daniel Eisenberg, *Persistence*, où la présence des monuments et des lieux symboliques (l'ancienne synagogue de Berlin, les statues de Marx et Engels sur la Karl Marx Platz dans l'ex-Berlin-Est) et des ruines (les ruines de la guerre, les ruines artificielles de Sans Souci érigées par Frédéric le Grand au XVIII^e siècle, la « persistence » des ruines dans le présent de Berlin), participent d'une réflexion cinématographique sur les lieux de mémoire et la présence de l'histoire.

¹¹⁶ Eric Hobsbawm, *L'âge des extrêmes : le court vingtième siècle, 1914-1991*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.

¹¹⁷ La figure de l'artiste a très souvent été assez associée à celle du mélancolique et à la dualité qui l'habite, déjà soulignée par Aristote. À propos des personnages d'Angelopoulos, Michel Ciment rappelle que « L'artiste est en effet le plus à même de passer de la méditation féconde à la tristesse stérile », caractéristiques du mélancolique. Voir Michel Ciment, « Mélancolie, fin de siècle. Sur le cinéma d'Angelopoulos », *Positif*, Dossier « Mélancolie et cinéma », n° 556, juin 2007, p. 108.

de l'action, mais pour mieux prendre place dans le temps, dans un temps fracturé par la barbarie de la civilisation moderne. Tout comme chez Tarkovski ou chez Béla Tarr, les éléments naturels (pluie, brouillard, neige, fleuve) produisent une météorologie de la catastrophe ; ils sont les éléments d'une histoire naturelle du désastre, dans laquelle les personnages sont doucement happés, moins acteurs que témoins-voyants, anges de l'histoire ou morts-vivants, à la manière de Cassiel, de Caution ou du *stalker*. La lumière platonicienne s'est rembrunie, ne laissant apparaître qu'une opacité, où il nous faut déchiffrer les figures, les silhouettes qui se détachent lentement sur fond d'Histoire. Les célèbres plans-séquences du cinéaste, tout comme ceux de Tarkovski, ne font pas qu'appuyer les effets de durée, ils créent aussi un vaste espace de mise en relation entre les époques, entre le passé et le présent, qui se chevauchent en permanence. Si dans *Le voyage des comédiens* par exemple, deux temps se superposent, celui que relate l'histoire de cette troupe de comédiens itinérants (1939-1952) et le présent de la réalisation (1975) qui ne cesse de faire incursion et de rappeler le film à son « actualité », nombre de ses films se déroulant au « présent » sont traversés, de l'intérieur, par la présence du passé. Ce sont les *analepses* de *L'éternité et un jour*, ou encore les montages internes dont Angelopoulos possède le génie, qui consistent à « monter » dans un même plan deux « moments historiques » éloignés.

La première scène, tournée en un plan, du *Regard d'Ulysse*, montre l'un des frères Manaki filmant, en 1954, un bateau traversant la mer, avant de mourir d'une crise cardiaque. Le récit est raconté par un assistant qui *s'interprète* lui-même, quarante ans auparavant, soutenant le corps effondré de Yannakis, avant de poursuivre, au présent, son récit avec A., le protagoniste principal du film interprété par Harvey Keitel. Les deux hommes apparaîtront, dans le même plan, au bout d'un léger travelling ; ce plan, qui est entre temps passé du noir et blanc à la couleur (un bleu-gris brumeux), se termine sur l'image du bateau bleuâtre voguant sur la mer, superposant ainsi deux *horizons* historiques (1954 et 1995).

On retrouve ici, par le truchement de l'assistant, une des techniques les plus radicales du *Regard d'Ulysse*, qui consiste à projeter le corps de l'acteur dans une autre temporalité, voire un autre corps. Tantôt, A. est appelé à incarner Yannakis Manaki, arrêté par les autorités à un poste frontalier albanais, dans les années 1930 ; tantôt, en descendant du train, « redevenu » l'enfant de dix ans qu'il était, est accueilli par sa mère (nous sommes alors cinquante ans plus tôt, en 1945). Sur le quai de la gare, la foule « contemporaine » se mêle graduellement à celle du passé, avec que cette dernière envahisse complètement le champ. A., sans changer d'apparence ni même de costume, prend la « place » du jeune garçon. C'est la façon très littérale qu'a Angelopoulos de faire habiter plusieurs temporalités aux corps de ses personnages, aux lieux qu'ils traversent, et, partant, à tout son cinéma.

Les ruines, très présentes dans la géographie physique et mentale de ses films, viennent souvent opérer un redoublement de la stratigraphie temporelle, le milieu cristallin, opaque et translucide, où germent ses films. Dans *Le regard d'Ulysse* tout particulièrement, les ruines sont des puissantes opératrices de sens. En elles se trouvent noués de façon frappante les destins de l'histoire, de la mémoire, du territoire (les Balkans) et du cinéma lui-même (celui d'Angelopoulos, les origines du cinéma, etc.). Sans tenter à épuiser le contenu et les ramifications de cette œuvre particulièrement touffue et complexe, nous tenterons plutôt, à travers l'analyse de quelques scènes-clés, de montrer, comme nous l'avons fait pour *Stalker*, de quelle manière les ruines — qui y apparaissent sous diverses modalités — sont impliquées dans ses processus de signification.

Le film participe d'une double *occasion*, s'il nous est permis de parler ainsi. Il paraît l'année du centenaire du cinéma, et au moment où le conflit dans les Balkans faisait encore rage (le film est présenté à Cannes en mai 1995, les accords de Dayton, qui signent la fin du conflit en Yougoslavie, seront signés en décembre 1995). Le film *donne* ainsi *lieu* à cette double occasion, dans la mesure où l'un et l'autre de ces événements sont intégrés à la

trame du film. A., cinéaste grec vivant en exil aux États-Unis, retourne à Florina¹¹⁸ où est projeté sur une place publique l'un de ses films (par la bande son, on reconnaît, étrangement doublé en anglais, une phrase de son film précédent, *Le pas suspendu de la cigogne* — « si je fais un pas, je suis ailleurs... ou je meurs » — marquant ainsi une continuité avec le thème de la frontière, d'un film à l'autre). A. a appris que, avant de mourir, Yannakis Manaki avait révélé l'existence de trois bobines non développées, datant du début du siècle, peut-être les premières images tournées dans les Balkans, les toutes « premières » impressions du regard sur cette région de l'Europe. La recherche de ces bobines transbahutées amènera A. en Grèce, en Albanie, en Bulgarie, en Roumanie, pour aboutir à Belgrade puis dans les ruines de Sarajevo¹¹⁹, assiégée par les *snipers* et les milices. Là, il rencontre un vieil archiviste, Ivo Levi (Erland Josephson), qui s'occupe de la Cinémathèque de Sarajevo où ont abouti les trois bobines. Rarement, il semble, le destin du cinéma et celui de l'Europe se seront côtoyés au cinéma d'aussi près ! La mémoire du passé, logée dans ces quelques reliques oubliées, et l'urgence du témoignage face au présent, sont inscrites dans une même opération de sauvetage, comme les deux faces d'une même médaille... mais aussi comme les deux facettes de l'imaginaire de la ruine : entre le vestige du passé et les décombres du présent.

L'histoire (du film, du siècle) et le cinéma sont mutuellement impliqués au fil du récit. Un plan est particulièrement emblématique de ce point de vue. Le personnage joué par Harvey Keitel se promène à un moment du film devant les ruines calcinées d'une salle de cinéma ayant probablement appartenu aux deux frères. En voix-off, on entend,

¹¹⁸ Angelopoulos y tourna plusieurs films. Selon certaines sources, le village serait non Florina, où fut tourné le film, mais Ptolemaï, lieu de naissance du cinéaste interprété par Keitel.

¹¹⁹ Le parcours de A. ne correspond pas à un parcours logique, en termes géographiques (par exemple, après Belgrade, il se retrouve en Bulgarie, avant d'apparaître à Sarajevo) ; il correspond plutôt, à première vue, aux déplacements des frères à travers les Balkans, mais aussi à un trajet plus secret, qui renvoie à des lieux et des situations que l'on retrouve dans les films précédents d'Angelopoulos. Comme le note Sylvie Rollet, « À l'instar du périple d'Ulysse, la quête du cinéaste semble moins obéir à une logique spatiale qu'à une topographie imaginaire. La mémoire ne voyage pas en ligne droite, mais nous contraint à décrire une série de "cercles autour des choses" [...] L'itinéraire qu'emprunte A. ne doit pas ses sinuosités à la seule histoire. À l'origine du voyage, il y a, avant tout, les films antérieurs d'Angelopoulos : c'est de ce trajet intérieur que *Le*

accompagné par le ronronnement d'un projecteur, la voix de Miltos Manaki (ou celle d'un acteur jouant son rôle), expliquant comment ils établirent ce cinéma, à Monastir en Yougoslavie, au début des années vingt. Il raconte que le premier film qu'ils y présentèrent (« un film français, *Rin-tin-tin* ») était en mauvaise condition et ne cessait de se briser, de tomber en lambeaux en cours de projection, et aussi que la salle de cinéma allait finir la proie des flammes, quelques années plus tard, juste avant la seconde guerre mondiale, en 1939, alors qu'une copie d'un film de Chaplin qu'ils présentaient prit feu. Le cinéma, on le voit bien à partir de cette scène, est pleinement associé à la ruine, tant dans le récit rapporté qu'à l'image (fig. 131).

Cette image, dans *Le regard d'Ulysse*, est détachée de la continuité du récit. Les deux protagonistes, A. et la femme de la Cinémathèque viennent de sortir du musée et se dirigent normalement vers la gare, au moment où surgit cet insert, flash-back, image-rêve ou plan symbolique. Sur la bande-son, par contre, la voix de Miltos prolonge la narration, entamée dans la séquence précédente au musée, et qui accompagnait un petit film documentaire sur les Manaki. Fait de scènes reconstituées et de documents d'archives, le film relate un peu classiquement leurs périples au fil des années dix et vingt, la guerre dans les Balkans et la première guerre mondiale, l'afflux de réfugiés à Monastir, leurs multiples déplacements, etc. Les images en noir et blanc du documentaire, vues précédemment, et qui accompagnaient la narration de Miltos Manaki, ont été en quelque sorte remplacée par l'image des ruines du vieux cinéma. Planté au milieu d'un paysage enneigé, il n'en reste que la paroi arrière couronnée par son chapiteau, dressée et percée sur le fond. Là où se trouvait l'écran, on voit un brouillard opaque, un ciel blanc sans profondeur, accueillant imaginativement les images que Miltos y projette, c'est-à-dire, confondues, les images qu'il y projetait et celles du défilement de l'histoire.

Les ruines du cinéma des Manaki, tout comme celles de la salle de projection de la Cinémathèque de Sarajevo, à la fin du film (ou encore celles de la bibliothèque de Sarajevo

regard d'Ulysse se fait l'écho. » (Sylvie Rollet, « *Le regard d'Ulysse* : le cinéma cessera-t-il d'être sourd ? », *Études cinématographiques*, « Théo Angelopoulos », vol. 48, 1998, p. 169)

dans *Notre musique*), sont dotées d'un fort potentiel allégorique¹²⁰ : reliques survivantes d'un passage de l'histoire, lieux de résistance de la mémoire, milieux temporellement hétérogènes. Tout comme l'archive filmique (nous l'avons vu chez Wenders), elles témoignent, par-delà l'oubli, et forcent une mise en mouvement de la mémoire. D'où sans doute le chiasme auquel Angelopoulos nous invite dans cette séquence : penser l'archive (le film d'archive) comme ruine et la ruine (du cinéma) comme archive. Bien que ces lieux possèdent tous leur propre « petite histoire », ils valent, par métonymie, pour toutes les ruines engendrées par le déchaînement belliqueux du siècle et dont le cinéma a tenté, tant bien que mal, de conserver la trace. De façon hautement significative, le hasard ou le destin — toujours un grand imagier — a voulu que ce soit un film de Chaplin (on pense à *The Great Dictator*, sorti en 1940) qui ait en quelque sorte devancé la catastrophe de l'histoire... à moins qu'il ne l'ait qu'anticipée.

Un même coup de hasard ou de destin semble avoir présidé à la réalisation du premier film connu des Mannaki, *Les tisseuses*. Il s'agirait du premier film, des premières images animées tournées en Grèce et dans les Balkans. Ce sont aussi les premières images du film d'Angelopoulos : deux plans (le premier est repris deux fois), passablement rayés et saccadés, tournés par les frères Manaki, à Avdela en Grèce, en 1905, où l'on voit des tisseuses, dévidant leur bobines, tandis que, sur la bande son, on entend le bruit du défilement du projecteur¹²¹. Le geste des tisseuses dans les plans choisis renvoie de façon explicite — pour nous, et pour Angelopoulos, à tout le moins — au geste de l'opérateur et du projectionniste, au défilement de la pellicule dans l'appareil (fig. 132).

Prodigieuse mise en abyme du dispositif cinématographique, du film que nous nous apprêtons à voir défiler devant nos yeux, mais aussi d'une filiation mythologique qui

¹²⁰ Comme l'écrit Benjamin, « Dans le champ de l'intuition allégorique, l'image est fragment, ruine. » (Walter Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 189) On sait toutes les affinités que relève le *Trauerspiel* entre l'image de la ruine et l'allégorie, où l'histoire apparaît comme « histoire des souffrances du monde » (p. 179), comme « déclin inéluctable » (p. 191), c'est-à-dire aussi comme processus naturel.

¹²¹ Bill Morrison, dans *Decasia* (2001), son film composé d'images de films décomposés du début du siècle, multiplier les images de tisseuses, de rouet, voire de derviches tourneurs (le premier et le dernier plan du film), autant de « sujets » qui métaphorisent le défilement de la pellicule, son histoire et son implacable usure.

rattache le cinéma à l'un des plus anciens mythes grecs. Ces tisseuses ne sont-elles pas en même temps des antiques Parques¹²², tisseuses du sort des hommes et de l'Histoire, dont le film reconstituera à son tour certains fils¹²³. Le destin peut-il être scellé dans des bobines de cinéma ? Comme pour répondre à la question, ces images des tisseuses reviendront périodiquement à différents moments du film, afin de marquer le défilement de la pellicule, le déroulement du récit, la scansion de l'Histoire, passée et à venir.

Les origines du cinéma en Grèce recourent ou rappellent de toute évidence pour Angelopoulos une autre origine, celle de l'histoire des hommes dans cette région, à l'échelle du siècle qui vient achever sa course, ou d'une histoire au plus long cours : Ulysse cinéaste ? Or, dans ce film, cette nouvelle Odyssee, Ithaque s'est déplacé à Sarajevo, là où, pour le cinéaste — le personnage comme le réalisateur — se noue l'origine et la fin de l'histoire... et du siècle.

Si c'est à Sarajevo que débute le siècle, c'est à Sarajevo, à la fin du siècle, que A. retrouvera les premières bobines, véritable origine — c'est le pressentiment de A. — du cinéma en Grèce, condamnée à demeurer invisible. Invisible dans la mesure où, une fois développées, à la fin de tout, après la mise à mort sommaire et atroce de l'archiviste et de sa famille, exécutés dans le brouillard, hors de la vue du spectateur, les trois bobines que projette A. dans les ruines de la Cinémathèque de Sarajevo ne révéleront elles-mêmes qu'un brouillard opalin, une vague ombre vacillante, carré blanc sur fond noir¹²⁴. Quelque

¹²² Il est tentant de faire un parallèle avec la remarque (à laquelle nous avons déjà référence) de Pasolini selon qui la mort opère un montage de notre existence (qui se déroule jusqu'à là en un plan séquence sans coupe), et la figure des Parques qui ont le pouvoir de décider où « couper » le fil de la vie. Pier Paolo Pasolini, « Remarque sur le plan-séquence », dans *L'expérience hérétique*, *op. cit.*, p. 208-212.

¹²³ Le film des frères Manaki est frappant et significatif pour une autre raison au moins. L'une des vieilles tisseuses serait la grand-mère des deux frères, âgée de 114 ans, Despina (source : http://www.unet.com.mk/manaki97/manaki_e.htm). Les sphères de la mémoire privée et de la mémoire collective, du documentaire et de la mythologie, de la filiation personnelle et de l'Histoire, sont tissées serrées dans ces images, comme elles sont dans le projet d'Angelopoulos.

¹²⁴ Un même « destin » frappera les fresques antiques dans le film de Fellini, *Roma*. À peine découvertes, au contact de l'oxygène, elles s'effaceront des murs, et se déroberont à la vue. À propos de cette scène et de la dynamique de la décomposition chez Fellini, on lira : Fabienne Costa, « Happenings, *Roma, I Clowns, E la Nave va Federico Fellini* », *Simulacres*, « Ruines II », n° 6, mars 2002, p. 54-57.

chose aura raté au moment du développement, la formule chimique ayant été oubliée ; peut-être est-ce que la caméra n'avait rien filmé, à l'origine, que la pellicule avait déjà été exposée ; plus métaphoriquement, serait-ce que le désir de les voir les aura surexposées, que l'origine, trop lumineuse, ne peut être captée par la pellicule, que nos yeux ne peuvent rien y voir... autant de question que nous égrenons, accompagnés par le son du projecteur, qui dévide, comme au début et tout au long du film, sa bobine, tandis que les Parques continuent leur travail secret, hors de la vue des mortels (fig. 133-135).

Cette ultime image rejoindrait la définition de la ruine que donne Jacques Derrida. « Ruine : plutôt cette mémoire ouverte comme un œil ou la trouée d'une orbite osseuse qui vous laisse voir sans rien vous montrer *du tout*¹²⁵. » La ruine, c'est bien cette mémoire trouée et inaccessible, cette béance lumineuse — on pense aux ruines du cinéma éventré aperçues plus tôt —, que n'a cessé de traquer le film, que n'a cessé de traverser A.. Ce retrait, exorbité ou surexposé, du visible, remet l'origine à sa place, c'est-à-dire hors de portée. Retrouver l'origine, pour Angelopoulos, ce n'est peut-être pas autre chose alors que rappeler à la mémoire que la véritable origine, c'est le voyage, l'exil, non la destination, qui se dérobe toujours au récit, au regard.

La séquence finale du *Regard d'Ulysse* fait écho à un autre épisode, plus tôt dans le film, qui explique en partie la fixation de A. À bord d'un train, en direction de Bucarest, le cinéaste raconte à la femme de la Cinémathèque de Skopje¹²⁶ (Maia Morgenstern, qui endosse plusieurs rôles féminins dans le film), avec laquelle il aura une brève liaison, une histoire remontant à deux ans auparavant, alors qu'il était en repérage pour un film, sur l'Île de Délos. A. raconte :

Two years ago, mid-summer, I was on Delos location-hunting for a film; the sun blazed, white on the ruins. I wandered around amidst the broken marble, fallen

¹²⁵ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, coll. « Parti Pris », 1990, p. 72.

¹²⁶ Les deux protagonistes, avant de prendre le train, se trouvaient dans ce qui semble être un musée consacré aux frères Manaki. La logique voudrait que ce musée se trouve à Bilota (autrefois Monastir), où ont vécu les deux cinéastes (bien que rien, dans le film, nous le précise). Les archives de la Cinémathèque de Macédoine, à Skopje, possèdent ce qui reste des films des frères Manaki. On lira, sur ce point, Igor Stardelov, « Preservation of the Manaki Brothers Film Heritage », *Journal of Film Preservation*, n° 54, 1997, p. 27-30.

columns. A frightened lizard slithered into hiding under a tombstone. Invisible cicadas droned away, adding a note of desolation to the empty landscape. And then I heard a creaking sound, a hollow sound, as if coming from the depths of the earth. I looked up and on the hill I saw an ancient olive tree slowly toppling over, an olive tree on a hill slowly sinking to its death on the ground, a huge solitary tree, lying. A gash made by the falling tree revealed an ancient head, the bust of Apollo [...] I walked on further past the row of lions, the column of the row of phalloi, till I reached a small secret place, the birthplace of Apollo according to tradition. I raised my Polaroid and pressed the button. When the photograph slid out I was amazed to see it hadn't registered a thing. I shifted my position and tried again. Nothing. Blank negative pictures of the world, as if my glance wasn't working. I went on taking one photograph after another, clicking away, the same empty squares, black holes. The sun dipped into the sea, as if abandoning the scene. I felt I was sinking into darkness. And when the film archive suggested this project I was only too eager... it was a way out. I would have given up sooner enough, only I discovered something: three reels of film, not mentioned by any historian. I was suddenly disturbed. I tried to shrug the feeling away, to, to break free, but I couldn't. Three reels, perhaps a whole film, undeveloped. The first film perhaps. The first glance. A lost glance. A lost innocence. It turned into an obsession, as if it were my own work, my own first glance, lost long ago.

Ce long récit — qu'il était, on l'aura compris, nécessaire de présenter au long —, livré par Keitel alors que le train quitte la gare de Skopje (la femme, qui est sur le quai, doit sauter dans le train en marche pour entendre la fin de l'histoire), possède un caractère doublement mythologique. La nature même des phénomènes qu'il décrit (l'olivier renversé, le buste d'Apollon surgissant de sous la terre, l'appareil qui n'enregistre pas l'image) sont dignes d'un grand mythe épiphanique (bien qu'à l'âge du Polaroid) ; également, le récit se situe sur l'île de Délos, ville mythologique par excellence, qui renvoie directement au mythe d'Apollon et à l'idée même du visible, de l'apparaître¹²⁷. Or, quel est le sens de

¹²⁷ L'île de Délos (de *dêloun*, qui indique le « rendre visible », le « brillant »), rappelons-le, est celle qu'arrime Zeus afin que Léo puisse, à l'abri de la jalousie de Héra, donner naissance aux jumeaux Artémis (la lune) — que A. ne mentionne pas dans son récit — et Apollon (le soleil). Pour une lecture de la reprise « néo-mythologique » d'Apollon et des Muses au cinéma, et notamment, dans *Le regard d'Ulysse*, on lira l'excellent article de Martin M. Winkler, « Neo-Mythologism: Apollo and the Muses on the Screen », *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 11, n° 3, décembre 2005, p. 383-423. Dans cet article l'auteur confirme que : « The name "Delos" (etymologically related to *dêloun*, "to make visible, disclose, reveal") means "Visible, Conspicuous, Clear." According to legend, the island is so named because it suddenly became visible after having been hidden below the sea. » (p. 395)

l'allégorie que nous livre Angelopoulos ? Quel lien devons-nous tirer entre l'impuissance du regard du cinéaste à enregistrer avec sa caméra le visible, et l'écran de lumière vacillante qui clôt le film¹²⁸ ? Angelopoulos explique en entrevue, « *The filmmaker tries to take a picture of this event but when he develops it, he sees that nothing appears. You see, the head had emerged from the spot where Apollo, the god of light, first appeared. The light at such a spot, the source of light, was too strong for the camera*¹²⁹ ! » La photographie, tout comme le cinéma, arts de capter la lumière, seraient-ils impuissants à capter le lieu où la lumière trouve son origine ? Faut-il y lire une profession de foi sur les limites de la technique moderne ? S'agit-il plutôt d'une façon de dramatiser, par le biais d'un mythe, la perte d'innocence du regard et sa nécessaire recherche à travers les limbes de l'histoire¹³⁰ ? Dans une version préliminaire du récit, la tête du buste d'Apollon émergeant de la terre se fracassait en mille morceaux¹³¹. Étrange oracle, qui indique bien que le passé et, qui est plus, notre relation au passé, ne peut s'articuler que dans l'ordre du fragment, de la fracture.

Entre les ruines de Délos et les ruines de Sarajevo, entre les deux carrés de pellicule que la lumière n'a pas su impressionner, quelle conclusion tirer, sinon celle d'une double innocence perdue du regard face à la question de l'origine ; peut-être aussi une profonde rupture de paradigme historique, arrachée au classicisme. Comme l'écrit Benjamin, « Dans

¹²⁸ L'explication que fournit Angelopoulos lui-même confirme que la scène se veut ouverte à interprétation. « *There are several ways of looking at this* » confie-t-il, tout en ajoutant que « *I did shoot the scenes he sees, but finally we decided not to show them because it was too concrete [...] It doesn't matter what is on the film; maybe it's just rushes that were never supposed to be shown.* » (Dan Fairanu, « The Human Experience in One Gaze: Ulysses' Gaze », dans Dan Fairanu (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001, p. 98) L'idée, souvent reprise, que ce que nous voyons à l'écran n'est que l'amorce finale du film qui a déjà déroulé, est contredite par le son du projecteur qui semble bien continuer à défiler. Nous partageons sur ce point l'avis de Martin M. Winkler (« Neo-Mythologism », *op. cit.*, p. 398) La signification du plan, par rapport aux autres scènes-clés du film, se trouverait de toute façon plus enrichie si nous décidons que la pellicule n'a rien enregistré, que les images originelles sont « béantes ».

¹²⁹ Cité dans Andrew Horton, *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 202.

¹³⁰ La figure d'Orphée et la traversée du Lethé — devenu le Danube —, à bord d'une barque conduite par un Charron moderne, est aussi présente dans le film.

¹³¹ « [...] from a crack in the ground a marble head of Apollo mysteriously rises from the ground and shatters into many pieces. » (Cité dans Andrew Horton, *The Films of Theo Angelopoulos*, *op. cit.*, p. 202) Cette allusion fait irrésistiblement penser à la statue déboulonnée de Lénine (et particulièrement la tête, montée sur la poupe du navire), que l'on apercevra plus loin dans le film, voguant le long du Danube.

les rébus arides qui subsistent se trouve une idée que peut encore saisir celui qui remue des pensées confuses¹³². » Loin de l'éclat de la lumière originaire, un même brouillard recouvre le *visible* (le *delos*), le premier regard, irrémédiablement perdu, entouré de ruines. Mais c'est peut-être seulement à cette condition qu'une autre lumière de l'histoire devient visible : précisément à l'endroit où elle se retire, comme le soleil d'Apollon, en nous plongeant dans la nuit, tragiquement irréconcilié, fatalement déraciné, mais avec une histoire à raconter. Cette histoire, c'est la puissance de témoignage et de résistance du cinéma que pratique Angelopoulos.

Conclusion

Le regard d'Ulysse articule une relation de filiation et en même temps de rupture avec le passé (l'Antiquité, les origines du cinéma), avec un temps de l'innocence (du regard) qu'il semble impossible de recouvrer autrement qu'en suivant à la trace les vestiges qui lui ont survécu, en parcourant l'étagement des époques et les profondeurs historiques. Cette traversée du temps engage, de la part du cinéaste, une posture éthique et esthétique à la fois, et c'est d'ailleurs le cas de tous les cinéastes dont il a été question dans ce chapitre : les plans-séquences d'Angelopoulos et de Tarkovski, les montages historiques de Godard et de Wenders, sont autant de façons de réaliser une image qui pense, de résister au flux des images médiatiques, de *retenir* quelque chose du passage du temps, tout en montrant les multiplicités de « temps historiques » qui entrent dans sa composition. Témoigner, parfois, comme chez Tarkovski, pour une absence d'image ; témoigner, comme chez Wenders et Godard, d'une stratification d'images, non totalisables, qu'il s'agit de faire tenir ensemble, au fil des combinaisons, pour penser le temps présent ; témoigner, comme chez Angelopoulos enfin, du chassé-croisé de l'origine et de la fin, du destin des images cinématographiques et de l'histoire du présent. C'est à cela qu'aura abouti, au fil de nos

¹³² Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemande*, op. cit., p. 189.

réflexions sur ces films, une pensée et une pratique cinématographique, forcément mélancolique, de la ruine comme archive.

Toutes ces œuvres, sans chercher à flirter avec le démon de la téléologie, trouveraient peut-être, au fil des passages et des transferts, une origine dans le cinéma de Rossellini¹³³, et dans une œuvre en particulier, *Viaggio in Italia*, où la question de la fracture avec le passé constitue en quelque sorte le sujet. D'une certaine façon cette question de la crise du lien entre le sujet et le monde, que Deleuze présentait comme une des caractéristiques du nouveau cinéma, peut apparaître comme le legs le plus pérenne que *Viaggio in Italia* ait laissé dans le cinéma moderne, alors même qu'il thématise, précisément, le problème de l'héritage et de la transmission (notamment de l'héritage classique et de l'Antiquité, qu'à sa manière abordait Angelopoulos).

Nombre d'œuvres apparues depuis semblent avoir à leur tour thématisé ce problème tout en développant, dans la foulée de *Viaggio*, un autre versant de l'imaginaire cinématographique de la ruine, de son héritage figuratif et de l'historicité du cinéma. Des films aussi différents que *Le mépris* de Godard, *Méditerranée* (1963) ou *Bassae* (1965) de Jean-Daniel Pollet, *Satyricon* (1969) et *Roma* (1972) de Fellini, *Edipo re* (1967) et *Medea* (1970) de Pasolini, ont fait leur une poétique du fragment, de la mémoire et de la trace, tout en opérant une « défamiliarisation » de l'Antiquité et de ses vestiges. Ce sont eux qui, par un renversement du regard, désormais « regardent les vivants de façon énigmatique¹³⁴ ». Le modèle archéologique ou stratigraphique, que nous avons vu à l'œuvre dans les films de Godard, Wenders ou Angelopoulos, trouve dans ces films une nouvelle résonance, un nouveau terrain pour explorer la relation entre le cinéma, le temps et la mélancolie, au-delà du mouvement et de la narration. Nous aborderons toutes ces questions dans la conclusion de cette thèse.

¹³³ J'ai tenté dans un article de montrer l'importance de *Viaggio in Italia* pour le cinéma moderne, en partant de cette problématique de l'héritage et de la brèche entre le passé et l'avenir. Voir André Habib, « Survivances du *Voyage en Italie* », *Intermédialités*, n° 5, « Transmettre », printemps 2005, p. 61-80.

¹³⁴ Alain Bergala, *Voyage en Italie*, Bruxelles, Éditions Yellow Now, 1990, p. 35.

Il faut également voir que cette pratique mélancolique caractérise tout autant, sinon plus, l'histoire de l'archive filmique, ainsi que diverses pratiques esthétiques auxquelles elles ont donné lieu. Avec la consolidation des cinémathèques et des archives du film, les développements de l'archivistique et la mise en lumière des enjeux liés à la conservation (notamment après la disparition du nitrate), est lentement apparu un autre modèle archéologique : celui qui s'attache au cinéma, voire à la pellicule elle-même, en tant que trace, mémoire conservée d'un passé, proche et lointain. À mesure que le cinéma entre au « musée », à mesure que la réalité des médias et des technologies se transforme (avec l'avènement de la télévision, puis de la vidéo, puis du numérique), la relation au « temps » du cinéma subit des changements. En même temps que se développent les études historiques sur le cinéma des premiers temps — et bien qu'elles furent devancées à bien des égards par le travail de cinéastes expérimentaux des années 1960 et 1970 —, on assiste à une véritable valorisation du fragment filmique, à une passion pour la pellicule portant les marques du temps. À partir de la fin des années 1980, des cinéastes expérimentaux, archéologues-chiffonniers, cristalliseront dans leurs œuvres faites de *films trouvés* (*found footage*) une nouvelle mélancolie du cinéma. Une mélancolie de la résistance, face au temps, qui trouve un équivalent ou un prolongement dans les discours de et sur la cinéphilie. C'est un troisième volet de l'imaginaire des ruines : entre les décombres de la guerre et les vestiges de l'antiquité (que nous aborderons rapidement, en conclusion, par le biais de *Viaggio in Italia*), c'est le cinéma lui-même, en tant que ruine, qu'il nous faudra considérer.

*Dans les chapitres quatre et cinq, nous avons abordé un versant de l'imaginaire des ruines au cinéma enraciné dans la réalité de la guerre et de l'histoire contemporaine. De Rossellini à Angelopoulos, nous avons analysé de quelles façons le traumatisme de la Seconde guerre mondiale, la chute du communisme ou encore la guerre des Balkans, se sont traduits, cinématographiquement, par une conscience renouvelée du temps, en phase avec une figuration des ruines qui ne semble pas avoir eu d'antécédents véritables dans l'histoire du cinéma jusqu'à l'après-guerre. Les ruines de Berlin, chez Rossellini, Godard et Wenders, les ruines de Stalker, les ruines de Sarajevo, n'y sont pas seulement traitées de façon documentaire, au « présent », mais elles explorent à chaque fois une stratification du temps (une « chronotopographie » disions-nous) et donnent lieu à un profond travail de mémoire (c'était également le cas de Reitz). Cette approche stratigraphique ou archéologique du lieu et du temps cinématographique¹ dans le cinéma d'après-guerre est également venue reconfigurer la représentation « classique » de l'Antiquité et de ses restes, comme nous le verrons brièvement en conclusion, notamment à partir de *Viaggio in Italia*. Elle n'est pas non plus étrangère à la conscience archéologique que l'on retrouve tout au long de l'histoire de l'archivistique filmique et jusqu'à certaines pratiques du cinéma expérimental (le *found footage* tout particulièrement) depuis les années 1980. Nous chercherons dans cet ultime chapitre à analyser ce « modèle archéologique », tel qu'il s'articule par rapport au fragment filmique, à la ruine et à la disparition matérielles du film en tant que tel, considéré comme une relique du passé. Le sauvetage du cinéma, sa « muséalisation », naît, comme nous le verrons — et ceci rejoint un certain nombre de considérations que nous avons déjà émises au sujet de la poétique des ruines —, d'un sentiment de fracture avec le passé, qui donne « tout à coup » à sa ruine une nouvelle valence. Cette fracture est bien ce qui permet à ce passé d'apparaître, selon des modalités propres, comme une manifestation sensible du temps : un temps, bel et bien, décomposé. Nous parcourrons, dans ces pages, quelques-unes des galeries ouvertes par ces questions.*

¹ Nous pouvons redonner la phrase de Deleuze, qui s'applique à toutes les œuvres dont il sera question ici : « L'image visuelle devient archéologique, stratigraphique, tectonique. Non pas que nous soyons renvoyés à la préhistoire (il y a une archéologie du présent), mais aux couches désertes de notre temps qui enfouissent nos propres fantômes, aux couches lacunaires qui se juxtaposent suivant des orientations et des connexions variables. » (Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 317)

Chapitre sixième :

Les archives du film ou la nouvelle mélancolie du cinéma

« L'image cinématographique [...] conserv[e] à contre-temps, parce que le temps cinématographique n'est pas ce qui coule, mais ce qui dure et coexiste². »

1. Archives, ruines et musée du cinéma

a) Les archives du cinéma : destruction et sauvetage

Au début de *L'image-mouvement*, Deleuze décrit l'histoire du cinéma comme un long martyrologue³. Ce qui est vrai pour les carrières des cinéastes (ce dont parle le philosophe), l'est d'autant plus si nous considérons la disparition des films. Il suffit pour s'en convaincre de lire les écrits des cinémathécaires et archivistes, que ce soit Henri Langlois, Raymond Borde, Paolo Cherchi Usai, Eric de Kuyper et d'autres, ou encore de consulter les données compilées par la FIAF (Fédération internationale des archives du film, fondée à Paris en 1938). On estime habituellement les pertes, pour le cinéma des premiers temps (1895-1918) en Europe et aux États-Unis, à 80-85% ; pour la période 1919-1929, à près de 85% pour l'Italie, à 70%-75% pour les États-Unis et la France, et à 40% pour l'Allemagne (qui pouvait déjà compter sur le Reichsfilmarchiv, établi en 1933) ; pour la période de 1930-1950, les pertes fluctuent entre 25% aux États-Unis (en raison du développement de la télévision qui entraîna un besoin de « vieux films »), et de 50%-55% pour la France⁴. Il est

² Gilles Deleuze, « Lettre à Serge Daney : optimisme, pessimisme et voyage », dans *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 105.

³ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 8.

⁴ Ces statistiques proviennent de l'ouvrage classique de Raymond Borde, *Les cinémathèques*, Lausanne, Éditions de l'âge d'homme, coll. « Cinéma vivant », 1983, p. 22-24, qui elles-mêmes sont en partie tirées d'un document publié par la FIAF, *Problems of Selection in Film Archives. Symposium de Karlovy Vary, 21 juin 1980*, Bruxelles, FIAF, 1981, p. 73. Ces données sont corroborées par le plus récent formulaire

difficile de dater les pertes qui auront suivi l'interdiction du nitrate, au mois de février 1951, mais elles sont très certainement appréciables, malgré l'amortissement heureux des cinémathèques qui se seront entre temps établies. La destruction massive des films nitrate au début des années 1950 représente, comme nous le verrons, déjà la troisième vague des politiques de destruction des films, répondant à une logique industrielle et capitaliste dont des innombrables copies durent payer les frais.

À l'échelle du siècle, et sans nécessairement chercher à dresser des parallèles qualitatifs, la destruction des copies de films invite des comparaisons avec la pratique du « recyclage » des marbres antiques et des pierres qui avait cours en Europe, depuis avant la Renaissance. De la même manière que les matériaux de nombreux monuments de l'Antiquité servirent à la réalisation de nouveaux monuments tout au long de la Renaissance, des tonnes et des tonnes de films retirés du circuit commercial après à peine quelques années de circulation, et souvent par les ayants droits eux-mêmes qui craignaient les piratages, furent vendues à l'industrie chimique et aux récupérateurs qui en extrayaient les sels d'argent et la nitrocellulose ou encore en tiraient de la pellicule vierge. Jusqu'en 1977, comme le rappelle Raymond Borde, un arrêt de la Cour stipulait que « des copies de films volontairement retirées du commerce et vouées à la destruction [...] avaient par cela même, perdu leur carrière artistique pour devenir de simples matériaux⁵. »

L'histoire de la destruction des copies de films est consubstantielle à l'évolution du cinéma lui-même. Plusieurs grandes étapes ponctuent cette histoire, et il n'est pas inutile de

d'inscription au registre *Mémoire du monde* de l'UNESCO (2004), disponible en ligne, www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/doc/FilmsLumfin2.doc. Il est à noter que ces chiffres ne tiennent compte que des films dits « commerciaux ». Si nous décidions d'élargir le corpus et d'y inclure — ce pour quoi nombre de chercheurs et d'archivistes militent aujourd'hui — la production de films dits « industriels », « institutionnels » ou « *sponsored films* », ces statistiques seraient encore plus effarantes, d'autant plus qu'ils constituent, quantitativement, la plus grande masse de films produits à l'échelle de l'histoire du cinéma (Prelinger estime à 300,000 le nombre de films « industriels » aux États-Unis seulement). Sur ce point on lira, Rick Prelinger, *The Field Guide to Sponsored Films*, National Film Preservation Foundation, San Francisco, 2006. Et ce portrait s'assombrit encore plus si nous tentons de considérer — même si souvent les pertes sont difficiles à quantifier — certaines cinématographies « périphériques » : chinoises, japonaises, suédoises, indiennes, brésiliennes, australiennes, etc. Dans certains cas, c'est la totalité de la production muette qui a disparu.

⁵ Cité dans Raymond Borde, *Les cinémathèques*, op. cit., p. 21.

les rappeler brièvement, dans la mesure où c'est la disparition de pans entiers de la production cinématographique qui fera apparaître l'urgence du sauvetage tout en faisant naître un véritable imaginaire de la catastrophe et un sentiment mélancolique que l'on retrouve dans de nombreux discours et dans diverses pratiques cinématographiques, passées et contemporaines.

Une première vague de destruction massive survient un peu avant, un peu après la Première Guerre mondiale, au moment où l'industrie cinématographique se stabilise (circuit de distribution, système de studios, etc.). Le passage de l'achat à la location de films (autour de 1906), des forains aux salles permanentes (également autour de 1906), fit en sorte que les copies de films, une fois leur vie d'exploitation passées, retournaient aux distributeurs. N'ayant souvent pas les moyens (ni l'intérêt) d'entreposer les films qui s'étaient entre temps passablement abîmés, ils n'avaient d'autre choix que d'appeler les « casseurs » — selon l'expression pittoresque de l'époque — qui étaient dans l'obligation de fournir des certificats de destruction. Comme le note Borde, « [i]ls étaient le complément naturel des distributeurs. Ils arrivaient comme des croque-morts, quand le film avait terminé sa vie commerciale et ils achetaient le cadavre au kilo⁶. » À ce fait, qui sera l'ordinaire du « cycle de la vie » d'une copie de film jusqu'aux années 1930, s'ajoute le fait que les nouvelles approches esthétiques et narratives qui apparaissent à la fin des années 1910 rendent passablement surannées, datées et commercialement non viables les « attractions » des « primitifs »⁷. On sait par exemple que Méliès, ruiné, dut se débarrasser en 1923 d'un nombre incalculable de films et malgré la résurgence improbable, encore aujourd'hui, de tel ou tel film qu'on croyait perdu, dans une brocante à Amsterdam, un grenier du Danemark, un dépôt en Amérique latine, les pertes font frémir.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ René Clair rapporte cette anecdote révélatrice, lors de l'ouverture du Studio des Ursulines : « En 1925, quand pour la première fois le cinéma se retourna vers son passé (*sic*), les spectateurs très modernes qu'accompagnaient des dames vêtues par Chanel ou Lanvin [...] s'esclaffaient à la vue de ces scènes photographiées quinze ans auparavant, qui semblaient extraites d'un album de famille animé par un caricaturiste sans mesure. » (René Clair, « Le temps qui ne passe pas » [1947-1970], dans *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1970, p. 345-346)

Une deuxième vague de destruction survient autour de 1927. On le sait, l'arrivée du parlant allait rendre à peu près inexploitable les œuvres du cinéma muet, même si plusieurs pays comme l'URSS et le Japon continueront à produire des films muets jusqu'en 1935-1936. Les distributeurs, dès la fin des années 1920, se débarrassèrent de leurs stocks de films muets pour céder la place aux *talkies* que réclamait le public. Bien que certains aient pu croire que le cinéma parlant et le cinéma muet allaient pouvoir coexister pacifiquement, les demandes des spectateurs firent rapidement mourir ces vœux pieux. À partir de 1931, toutes les salles de cinéma s'appareillèrent de dispositifs de projections sonores et les autres disparurent sans appel. Paradoxalement, c'est à la faveur de cette nouvelle rupture médiatique, esthétique et technologique, que le cinéma *entrera en archive*.

Les premières collections importantes de films se constitueront, tout bonnement, et en grande partie, quand les quelques ciné-clubs qui furent formés vers la fin des années 1920, ne trouvèrent plus de films muets en circulation chez les distributeurs (ce fut le cas en France). Les appels, formulés dans la presse, regrettant l'époque du muet commencèrent à se multiplier, et un premier projet de cinémathèque en bonne et due forme fut formulé par deux jeunes hommes, Mitry et Mauclair, en 1927. Ce projet ne verra jamais le jour. Dans la foulée de cette conscience, en 1929, on organisa à Paris un « Gala Méliès », qui allait en partie réhabiliter (trop peu, trop tard) cette œuvre de génie, mais qui ne fera au fond qu'aiguiser la conscience du naufrage, à l'aube de la destruction massive des films.

De la même manière que les destructions des monuments, durant la Renaissance, aura fait naître les premières lueurs d'une conscience patrimoniale, la disparition du muet éveilla l'importance d'une conservation à grande échelle. L'archive filmique s'instituera donc comme une opération de sauvetage qui ne se limitera pas qu'aux films « utiles », qui ira plus loin que les maigres efforts de quelques collectionneurs, mais qui s'attaquera à sauver l'ensemble de la production cinématographique du passé, reconnue, pour la première fois, comme faisant partie d'un patrimoine collectif⁸. Or, malgré les nombreux

⁸ Nous aurions tort de ne pas mentionner les initiatives formulées, et ce, dès 1898, pour la création d'un « dépôt », d'une « bibliothèque », d'une « archive » de films. Le père de l'archive filmique, de ce point de

appels dans la presse de l'époque et les interventions des acteurs du milieu, il faudra attendre le 31 octobre 1933 pour que naisse, à Stockholm, la première cinémathèque digne de ce nom (combien de films auraient pu être sauvés si ce projet avait pu prendre forme à Paris, en Angleterre, aux Etats-Unis, dès 1927-1928, nul ne peut le dire). Elle sera suivie en 1934, par la création, initiée par Goebbels, de la Reichsfilmarchiv de Berlin ; suivront en 1935, la Film Library du Museum of Modern Art de New York propulsée par Iris Barry⁹, le National Film Archive de Londres (créé à l'intérieur du British Film Institute, et animé par Ernst Lindgren), et la Cinémathèque française, en 1936, issue du ciné-club, *Le cercle du cinéma*, fondé par Henri Langlois et Georges Franju (même s'il semble que l'impulsion soit venue de Jean Mitry, dont le projet de 1927 avait avorté)¹⁰. En gros, lorsque le cinéma muet perdit sa vocation commerciale, il fut pris en charge par des institutions muséales (parfois créés expressément pour cela) qui le déplacèrent de son *lieu*, de son *site* d'origine (la salle

vue, demeure le très énigmatique Boleslas Matuszewski, dont les idées furent consignées dans deux ouvrages (une plaquette et un essai plus élaborés) tous deux publiés en 1898 : *Une nouvelle source de l'Histoire (création d'un dépôt de cinématographie historique)* et *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être* (Paris, Noizette, 1898). Ces idées, aussi révolutionnaires qu'isolées, malgré un écho favorable à l'époque, ne se traduisirent nullement en acte. Pour Matuszewski, il ne s'agissait pas de conserver toutes les productions cinématographiques, mais seulement celles qui représenteraient un intérêt historique ou pédagogique. Un ouvrage récent, fruit d'une recherche exhaustive, permet de mieux cerner le personnage : Boleslas Matuszewski, *Écrits cinématographiques*, Magdalena Mazaraki (éd.), Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, La cinémathèque française, 2006. Outre les collections privées — parmi lesquelles les « archives de la planète » d'Albert Kahn constitue l'exemple le plus imposant —, plusieurs projets furent élaborés, quelques collections (notamment militaires, historiques, religieuses) furent constitués ; plusieurs films, pour des raisons juridiques furent déposés (les fameux *paper prints* de la Library of Congress, ou le dépôt des films Lumière à Lyon), mais ce sont à chaque fois des initiatives locales, circonscrites, et qui ne tiennent pas compte du cinéma dans son ensemble. Les cinémathèques, au sens plein où nous l'entendons aujourd'hui, ne verront en effet le jour qu'en 1933. Pour découvrir la genèse des archives du film, on lira, parmi d'autres, Raymond Borde, *Les cinémathèques*, *op. cit.*, p. 29-53, Laurent Mannoni, *Histoire de la Cinémathèque française* Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 12-29.

⁹ Le Film Library du MOMA fut aussi, dès sa création, une archive et une salle qui projetait des films muets et qui allait exercer une influence déterminante, notamment, sur un cinéaste comme Welles. (Raymond Borde, *Les cinémathèques*, *op. cit.*, p. 64) Pour une étude approfondie sur la création et le rôle de la Film Library du MOMA, on lira Haidee Wasson, *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Londres, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2005.

¹⁰ Sur l'histoire de la Cinémathèque française, mentionnons avant tout l'important ouvrage de Laurent Mannoni, *Histoire de la cinémathèque française*, *op. cit.* On consultera également Henri Langlois, *Trois cents ans de cinéma. Écrits*, Jean Narboni (éd.), Paris, Cahiers du cinéma, Cinémathèque française, Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1986, et Richard Roud, *A Passion for Films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, New York, Viking Press, 1982.

commerciale), vers les cabinets des collectionneurs et les voûtes des cinémathèques¹¹. De nombreuses autres cinémathèques allaient voir le jour entre les années 1930 et le milieu des années 1960, avec l'affirmation de nombreuses cinématographies nationales, désireuses de préserver un patrimoine qui était en train de disparaître (la Cinémathèque québécoise, jadis Cinémathèque canadienne, fut créée en 1963).

Très tôt après la Seconde Guerre mondiale — au cours de laquelle plusieurs films, notamment en URSS, disparurent —, la question de la détérioration des pellicules nitrate (ou film « flamme ») — par ailleurs hautement inflammables et explosives — viendra hanter les cinémathécaires et conduira la FIAF à proposer des réglementations pour en interdire la production en 1951. Ceci entraînera une série de mesures de conservation à travers le monde (en France on instituera un « Plan nitrate ») et des tirages de « copie de sécurité » sur un support triacétate (qui servait déjà de support pour les formats « amateurs », 8mm, 9,5mm, 16mm, etc.). Au début des années 1980, depuis la découverte du *syndrome du vinaigre* qui affecte les copies acétate (les copies couleur tout particulièrement), les films sont transférés sur un support en polyester. Seuls certains films pourront être sauvés après l'interdiction du nitrate, et des tonnes de films nitrate jugés irrécupérables, trop détériorés ou simplement trop cher à faire transférer ont dû être détruits au fil du temps¹².

Il ne faudrait pas négliger d'ajouter à ce portrait lugubre l'apparition de technologies qui rendront — à tort ou à raison — la pellicule du film de plus en plus obsolète : apparition de la télévision (nonobstant l'impact « positif » qu'elle a pu exercer pour la conservation des films), mise en marché des technologies vidéo, sur bande magnétique, et en particulier sur support digital. Moins coûteux à restaurer et à conserver

¹¹ C'est ce qu'atteste, entre autre, Éric de Kuyper : « La destruction massive des films muets devenus sans valeur a poussé des collectionneurs qui seront les premiers fondateurs de nos cinémathèques à s'en occuper. » (Éric de Kuyper, « La mémoire des archives », *Journal of Film Preservation*, n° 58-59, octobre 1999, p. 20)

¹² Pour une histoire — esthétique, technologique, économique, factuelle, affective — de la pellicule nitrate, on lira les textes parus dans l'anthologie colossale publiée par la FIAF en 2002 : Roger Smither (dir.), *This film is dangerous : a celebration of nitrate film*, Bruxelles, FIAF, 2002. Sur la conservation du nitrate, on

que la pellicule, de nombreuses archives ont opté pour un transfert vidéo ou numérique de leurs collections, en laissant pourrir les pellicules, sans tenir compte du fait que les formats électroniques ont une espérance de vie nettement moins longue que la pellicule¹³ (de nombreux films de l'ONF, par exemple, ne sont plus disponibles aujourd'hui que sur support vidéo ou numérique).

La conservation du cinéma s'est donc toujours mobilisée face à la destruction¹⁴. Cette dialectique conservation-destruction est au cœur de toutes les initiatives entreprises depuis les années 1930 pour sauver les films. Ces quelques moments permettent de comprendre le lent « processus de mise au patrimoine » du cinéma, qui culminera, après une série de mutations et d'interventions, dans les années 1980 et 1990, par l'adoption de dispositions juridiques pour préserver le patrimoine cinématographique (dépôt légal, reconnaissance institutionnelle plus grande, financement public plus vaste, etc.) La « Recommandation de Belgrade » de l'UNESCO, publiée en 1980 (année du patrimoine en France, faut-il le rappeler), formule de façon explicite, et dans la langue du législateur, l'importance de la conservation des images en mouvement :

Noting that moving images have an increasingly important role to play as a means of communication and mutual understanding among all the peoples of the world,

Noting furthermore that, by disseminating knowledge and culture throughout the world, moving images contribute extensively to the education and to the enrichment of each human being,

Considering however that, due to the nature of their material embodiment and the various methods of their fixation, moving images are extremely vulnerable and should be maintained under specific technical conditions,

consultera Anthony Slide, *Nitrate won't wait: A History of Film Preservation in the United States*, Jefferson, McFarland, 1992.

¹³ À mesure que l'histoire avance, il semble que nous optons pour des médiums de plus en plus immatériels et de moins en moins durables : de la pierre au papier, du papier à la pellicule nitrate, du nitrate à l'acétate, de l'acétate à la vidéo, de la vidéo au support numérique.

¹⁴ Derrida, dans un autre champ d'application, a beaucoup réfléchi à la pulsion de conservation (*archivique*) et de destruction (*anarchivique*), en tentant de montrer que la destruction précède toujours la conservation. On conserve parce qu'il y a toujours menace de destruction : « L'archive est rendue possible par la pulsion de mort, d'agression et de destruction. [...] la destruction anarchivante appartient au processus de l'archivation et produit cela même qu'elle réduit, parfois en cendres, et au-delà. » Voir Jacques Derrida, *Mal d'archive*, *op. cit.*, p. 146.

Noting furthermore that many elements of the moving image heritage have disappeared due to deterioration, accident or unwarranted disposal, which constitutes an irreversible impoverishment of that heritage, [...]
Considering that it is necessary for each State to take the appropriate complementary measures to ensure the safeguarding and preservation for posterity of this particularly fragile part of its cultural heritage, just as other forms of cultural property are safeguarded and preserved as a source of enrichment for present and future generations, [...]
Considering that important aspects of the history and culture of certain countries, and, in particular, of those previously colonized, are recorded in the form of moving images which are not always accessible to the countries concerned, [...]
The General Conference recommends that Member States apply the following provisions by taking whatever legislative or other steps may be required, in conformity with the constitutional system or practice of each State, to give effect within their respective territories to the principles and norms formulated in this Recommendation¹⁵.

Le texte est d'une importance capitale, et marque bien le chemin parcouru depuis l'époque des « casseurs », depuis l'époque où Pathé se vantait d'avoir pu suppléer au manque de pellicule vierge en faisant des rafles de vieux films qu'il dépouillait de leurs images¹⁶. Cette mise au patrimoine du cinéma, qui s'étend dans ces années à plusieurs sphères matérielles et immatérielles de la production humaine, a été en partie alimentée par des recherches (et des publications) sur le cinéma des premiers temps (bien que ces recherches ont été, pour leur part, comme nous le dirons plus bas, encouragées par les pratiques de cinéastes expérimentaux comme Ken Jacobs, Ernie Gehr, Hollis Frampton, Al Razutis, qui depuis la fin des années 1960, réutilisaient des films dits « primitifs » dans leurs œuvres). Dix ans après le congrès décisif de Brighton de 1978, ces recherches ont transformé des grands pans des études cinématographiques en permettant de jeter un nouveau regard sur ce cinéma, autrefois — et bien qu'encore souvent aujourd'hui — affublé du qualificatif péjoratif de

¹⁵ « Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images », adoptée à Belgrade le 27 octobre 1980, en ligne, http://www.unesco.org/culture/laws/cinema/html_eng/page1.shtml

¹⁶ Charles Pathé raconte qu'en 1910, « je dus organiser en France et à l'étranger la rafle des vieux films, usagés ou non. Je les faisais diriger sur Joinville-le-Pont. Là, je faisais dépouiller les bandes de leur gélatine, puis je les réémulsionnais en largeur standard de 35mm, après les avoir repolies, car elles nous arrivaient, la plupart du temps, rayées par suite de l'usage. » (cité dans Raymond Borde, *Les cinémathèques*, op. cit., p. 21)

« primitif ». Outre les mises en perspective historico-culturelle que ces études ont permises de réaliser, elles se manifestent avant tout par un « retour aux archives » et à un examen détaillé des films, des sources écrites, des catalogues, des *paper prints*, etc. Une attention sans précédent est portée aux détails, à la construction formelle, aux collures et au montage, en somme, aux conditions matérielles des films et aux stratégies singulières de *monstration* plutôt que de *narration*, qu'ils présentaient¹⁷. À cela il faudrait ajouter l'émergence de plusieurs festivals de films muets ou de films « retrouvés » (*Giornate del cinema muto* à Pordenone, *Cinema ritrovato* à Bologne, etc.), l'institutionnalisation universitaire des études cinématographiques (qui consacrera le caractère « sérieux » du cinéma), la mise en circulation de nombreuses compilations (souvent à des fins d'enseignement) de films des premiers temps en vidéo et en DVD, profitant de la vague de festivités entourant le centenaire du cinéma et qui ont donné une nouvelle visibilité à ces œuvres. Elles font désormais pleinement partie de la « mémoire du siècle ».

b) Le musée et le cinéma

Chemin faisant, donc, le cinéma est entré au musée. Plusieurs musées d'art moderne (MOMA, Pompidou, etc.) possèdent des imposantes archives de films, et depuis une dizaine d'années les expositions consacrées au cinéma se multiplient (les grandes expositions Hitchcock, Cocteau, Lumière, réalisées par Dominique Païni, l'exposition *Mouvement des images* à Paris sous les soins de Philippe Alain-Michaud, l'exposition *Pixar* au MOMA, pour ne nommer que les plus évidentes). De nombreux cinéastes ont fait le saut au musée (Varda, Godard, Kiarostami, Akerman, Egoyan, Mekas) et plusieurs artistes récupèrent l'imaginaire cinématographique ou des images filmiques pour constituer de nouvelles œuvres d'exposition (Stan Douglas, Douglas Gordon, Pierre Huyghe, Matthias Müller et Christoph Girardet, Harun Farocki, pour ne nommer que quelques-uns).

¹⁷ Nous renvoyons bien entendu aux termes de Gunning et Gaudreault : Voir André Gaudreault, Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma », *op. cit.* ; André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Québec, Les presses de l'Université Laval, Méridiens Klincksieck, 1998.

Au-delà des divers « cabinets des curiosités » (zootropes, praxinoscopes, thaumatropes, appareils de projection, etc.), des collections fétichistes d'artefacts (costumes, décors, scénarios), qui incarneront pendant longtemps l'idée du Musée du cinéma (définition Langlois), ce sont les œuvres cinématographiques qui se sont elles-mêmes muséalisées, au plein sens du terme¹⁸.

Comme pour la ruine, et pour bon nombre d'œuvres d'art qui tapissent les murs des musées, il a fallu que l'objet cinématographique soit mis hors de son usage originare, voire qu'il se déplace d'un support à un autre¹⁹, afin *qu'il apparaisse* (c'est d'ailleurs le cas de tout ce qui, jusqu'à récemment, *entrait* au musée, et qui vaut encore pour les musées d'histoire, d'archéologie, etc.). En effet, un des traits principaux d'une construction en ruine est la perte de fonction et, qui plus est, de sa *destination première*. Lorsqu'une chose perd son intégrité physique et le sens de ses coordonnées qui lui permet d'actualiser ou de rendre possible des actions, on dit que cette chose tombe en ruine. Or, c'est en tombant en ruine qu'elle apparaît en tant qu'*image*, puisque son usage cesse de s'y substituer. Blanchot, dans un essai sur l'imaginaire, rappelait qu'un objet, « un ustensile, ne disparaissant plus dans son usage, *apparaît* » : « Endommagé, [il] devient son image (et parfois un objet esthétique)²⁰ ». Ceci nous ferait peut-être dire que la ruine est l'*image pure* des objets, qui

¹⁸ Pour des réflexions éclairantes sur les nouveaux défis des cinémathèques et la muséalisation du cinéma, on lira entre autres, Dominique Païni, *Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*, Bruxelles, Yellow Know, coll. « De parti pris », 1992, ainsi que Dominique Païni, *Le temps exposé, op. cit.* Sur les rapports entre le cinéma et l'art contemporain, on lira, parmi les très nombreuses publications récentes sur le sujet, Raymond Bellour, *L'entre-image 2*, Paris, Éd. P.O.L., 1999 et Stefano Basilico (dir.), *Cut. Film as Found Object in Contemporary Video*, catalogue d'exposition, Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 2004.

¹⁹ Ces « grandes expositions » de cinéma n'auraient pas été pensables, pour la plupart, sans le support vidéo, qui fonctionne comme un médium de muséalisation. C'est peut-être aussi sous cette aune qu'il nous faudrait considérer l'imposant travail de Godard, *Histoire(s) du cinéma*, réalisé et surtout pensé en vidéo. Comme le note très justement Dominique Païni, la vidéo se donne comme une « machine à fabriquer de la ruine, celle des films », tout en permettant l'élaboration « d'une autre histoire, une *histoire de l'art du film* » (Païni, *Le temps exposé, op. cit.*, p. 40). Ces points auraient évidemment mérité un plus long développement, qu'il nous sera impossible de mener ici, et nous nous contenterons de référer le lecteur à un article que nous avons écrit sur les *Histoire(s) du cinéma*, et où ces questions sont brièvement reprises : André Habib, « Mémoire d'un achèvement : approches de la fin dans les *Histoire(s) du cinéma* de Jean Luc Godard », *Cinémas*, vol. 13, n° 3, printemps 2004. Numéro « Cinéma et imaginaire de la fin », Jean-François Chassay (dir.), p. 9-31.

²⁰ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 1955, p. 352.

cessent de s'abolir dans leur vocation : cette perte les rend, bien souvent, digne d'art, suivant une définition moderne de l'objet esthétique. Pour employer l'expression de Jean-Louis Déotte, la ruine présente « un mode d'apparaître des choses et de l'art²¹ ».

L'apparition du musée, en tant qu'institution, comme l'a montré Jean-Louis Déotte avec d'autres, correspond à un tournant particulier de la modernité, autour du XVIII^e siècle. On assiste à la graduelle dissolution des genres picturaux (peinture paysagère, historique, architecturale, religieuse, etc.) au profit d'une classification par période, et donc à une *mise en scène* d'une histoire de l'art. Le musée allait devenir la cheville principale de cette histoire, même si les collections nationales qui le composent devaient s'édifier sur une délocalisation des œuvres. C'est cet arrachement au lieu (particulièrement la spoliation des collections romaines) qui animera la condamnation musclée de Quatremère de Quincy :

C'est donc détruire ce genre d'instruction [...] que d'en décomposer les parties comme on n'a cessé de le faire depuis vingt-cinq ans, que d'en recueillir les débris dans ces dépôts appelés *Conservatoires*. Par quel étrange contresens appellerait-on de ce nom ces *réceptacles de ruines factices* qu'on ne semble vouloir dérober à l'action du temps que les livrer à l'oubli²² ?

« Ruines factices » ou « ruines du temps », malgré la déploration de Quatremère de Quincy, le musée, ce « réceptacle de ruines » est, depuis la fin du XVIII^e siècle, un opérateur d'historicité, scandant dans l'espace l'évolution des styles au fil des siècles. Cet éveil à l'historicité de l'art (Winckelmann lançait, à la même époque, les premières ébauches d'une histoire de l'art au sens moderne du terme) se traduit dans une conscience, voire une anxiété par rapport au temps, que nombre de peintres ruinistes ont traduites. Le diptyque d'Hubert Robert (dont il a déjà été question dans ces pages), *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre et Vue imaginaire de la Grande Galerie*

²¹ Déotte, à partir de Blanchot, réfléchit sur la « ruinance » de l'œuvre par le musée, mais qui la fait advenir en tant qu'objet d'art autonome : « Leur défaut, leur retrait hors de la destination religieuse, politique, privée, utilitaire les magnifient pour ce qu'ils sont. Réduits à l'état de cadavres, de ruines, dorénavant ils se ressemblent. » (Jean-Louis Déotte, *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée*, op. cit., p. 33)

²² Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art ou de l'influence de leur emploi*, Paris, 1815, p. 55-57. Sur cette question, on lira également Jean-Louis Déotte, « Rome, l'arché-Muséum », dans *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée*, op. cit., p. 87-98.

dans les ruines du Louvre (1796) (figs. 13-14), est la parfaite illustration de cette nouvelle pensée de l'histoire, du musée, mais aussi de la précarité de la peinture et de son inévitable disparition²³. La vue des ruines de la galerie compose en effet un discours sur « la ruine de la peinture », pour reprendre l'expression de Johanne Lamoureux. Si le temps n'a su préserver des époques reculées que la statuaire antique (les fresques de Pompéi, redécouvertes à l'époque, sont un grand sujet de déception), pourquoi en serait-il autrement de la peinture contemporaine ? La conscience de l'histoire, tributaire du musée moderne, a partie liée avec une conscience de la disparition. En va-t-il autrement pour le cinéma²⁴ ?

En 1996, l'Hermitage avait demandé à plusieurs cinéastes russes de réaliser un film sur ou à partir de l'œuvre d'un artiste exposé au musée. Alexander Sokourov (le seul qui semble avoir honoré l'invitation du grand musée pétersbourgeois), a décidé de porter son choix sur Hubert Robert, dont le musée possède plusieurs œuvres. Dans *Robert. Schastlivanya zhizn* (*Hubert Robert. Une vie fortunée*, 1996), Sokourov proposait une rencontre visuelle entre ses propres films et les œuvres peintes par Hubert Robert, dans une étrange incorporation du portrait de l'artiste et de l'autoportrait. Bien qu'il n'est pas possible d'étirer plus loin l'analogie entre ces deux artistes, il est possible de se demander si Sokourov se voit comme le peintre ruiniste de son propre temps ? La réponse se trouve peut-être dans *L'arche russe*, un film-plan-séquence de 90 minutes, réalisé quelques années plus tard à l'Hermitage. La ruine *anticipatrice* de Hubert Robert a maintenant rejoint la ruine *rétrospective* de Sokourov. Si Robert projetait, peu de temps après la Révolution de 1789, une fin de la peinture (une impossibilité pour la peinture de se survivre à elle-même), Sokourov opère lui un retour dans le temps, avec le musée comme cadre et fond, et constate ce que le cours de l'histoire a ruiné (l'art, l'art de vivre, une idée de la Russie, etc.). Dans

²³ Sur ce point, nous renvoyons à l'éclairant article, déjà cité, de Johanne Lamoureux, « De la peinture des ruines à la ruine de la peinture. Hubert Robert et le Louvre », *op. cit.*

²⁴ Dans un autre ordre d'idées, Dominique Païni se demandait dans un entretien si la simultanéité temporelle qui a vu naître l'aboutissement du projet du Louvre et le développement du dispositif cinématographique, au XVIII^e siècle, avec les spectacles de fantasmagorie de Robertson relevait du hasard. « Le "désir du cinéma", avec Robertson, naît à peu près au même moment, et il est à mon avis indissociable de cette naissance d'un

les deux cas, l'histoire est vue comme la mise en ruine de la peinture, et du lieu qui est censé la conserver et lui permettre de survivre.

La caméra de Sokourov nous promène d'un souffle, au fil des galeries, du XVII^e siècle jusqu'à aujourd'hui, tout en opérant une ellipse fondamentale : le XX^e siècle (celui de la coupure historique, de la Révolution, du montage soviétique, mais aussi des décombres). Le film s'attarde beaucoup plus aux splendeurs du régime des tsars, jusqu'au seuil de la Révolution, pour joindre la boucle avec le présent (on voit des visiteurs « contemporains » du XXI^e siècle, visiter les galeries). Or, le XX^e siècle apparaît, en réalité, dans *L'arche russe*, à un moment du film, comme une dérive de parcours, quand le visiteur/voyageur égaré tente d'entrouvrir une porte et qu'apparaissent les ruines d'une galerie poussiéreuse, enneigée, et qui évoque de près la ruine de Robert. Un homme transporte des cadres, vidés de leur tableau, quelques bustes défaits, parle de cadavres et de cercueils. La voix explique au voyageur, « Il y a eu une guerre, avec l'Allemagne... » Le voyageur demande, « quelle Allemagne ? » « Les états fédérés de l'Allemagne », réplique la voix. « Au XX^e siècle il y a eu une guerre avec l'Allemagne... Les allemands ont entouré Saint-Pétersbourg, mais la ville n'a pas capitulé... Un million sont morts... » Et, plutôt que d'expliquer plus avant, il l'invite à quitter ce siècle malade qui tombe en morceaux, en ruines, pour moins rejoindre le siècle de Catherine II²⁵ (fig. 136). Pour Sokourov, le cinéma, comme le musée, est une machine à écrire l'histoire, une histoire plurielle, stratifiée, mais aussi faite de vides, de béances ; car le musée, comme le cinéma, préserve aussi la mémoire de la destruction.

De la même façon, en sauvant le cinéma, les cinémathèques, ces « musées du cinéma », ne faisaient pas que prendre acte de leur rôle en tant que témoin de l'histoire ; elles allaient le doter d'une historicité propre, en tant que témoin et sujet d'une disparition du monde, dont il nous reste des traces, des vestiges.

nouvel acte muséal. » (Dominique Païni, « Le cinéophile, la mélancolie et la Cinémathèque. Entretien avec Dominique Païni », *Vertigo*, n° 10, 1993, p. 61)

c) Monument-document : quelle mémoire du cinéma ?

Dès les premières constitutions de collections, celles du MOMA, de la Cinémathèque française, de la BFI, le film est apparu dans sa valeur double de monument-document²⁶ : perdant sa valeur d'échange, il fut investi d'une sorte d'*a priori* esthétique et historique. Il devient alors, au même titre que les œuvres d'un musée, indice, trace, témoignage. En même temps, cette valorisation passe par une *délocalisation*, une certaine forme d'arrachement au contexte spécifique de production-réception des œuvres : c'est à la faveur de ce déracinement, de cet arrachement au flux du temps, qu'il participe paradoxalement à l'histoire et s'ouvre au temps. Bien qu'étant lié aux premiers gestes de l'archive filmique, l'idée du cinéma comme « monument-document » n'a pris un sens à grande échelle qu'à partir des années 1980 et 1990 (avec l'année 1995 comme point tournant majeur). Il n'est pas inutile de rappeler la périodisation que proposait Dominique Païni, et dont il a été question dans le premier chapitre : le cinéma était d'abord une curiosité (1850-1908), ensuite un loisir de masse (1908-1950), une forme d'art (1950-1968), avant de devenir culture (1968-1990), et, à partir de 1990, « patrimoine du siècle »²⁷. Pour un nombre important de raisons, tout film apparaît aujourd'hui comme « document, témoignage, trace, mémoire²⁸ ». Aussi, cette chronologie est-elle scandée selon Païni par une histoire de la conservation. Après avoir été conservé pour ses vertus esthétiques (années 1930), puis pour ses qualités historico-sociologiques (années 1960), le cinéma doit être conservé, depuis les années 1980-90, en tant que trace matérielle du passé. De par sa nature indicielle que le passage du temps a fait littéralement apparaître, tout film désormais *documente* le temps de son référent (le fameux *ça a été*, vaut, malgré ce qu'en pensait Barthes, pour le cinéma également) : tout film quelque peu reculé dans le temps, Lumière, Méliès, Lang, Murnau,

²⁵ C'est aussi l'aspect proprement « conservateur » du cinéma et de la vision de l'histoire de Sokourov.

²⁶ Cette notion de « monument-document » m'est suggérée par Paul Ricœur : « La notion de document, sous laquelle se conjuguent les notions d'indice et de témoignage, gagne en précision à être mise à son tour en couple avec celle de monument. » (Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000, p. 222 n.)

²⁷ Dominique Païni, *Le temps exposé*, *op. cit.*, p. 25-26

²⁸ *Ibid.*, p. 26.

est un *documentaire*, puisqu'il *dit/montre* quelque chose sur son époque, il est la trace « vive » d'un référent absent — peu importe les falsifications historiques qui peuvent s'y glisser. Ce n'est pas une preuve historique, seulement une trace laissée, à un moment de l'histoire d'une culture donnée.

Le film permet à une collectivité de se rappeler, et participe pleinement des « cadres sociaux de la mémoire », selon l'expression de Halbwachs. Mais à la différence du monument intentionnel²⁹, ou du monument-message³⁰, le cinéma n'acquiert une dimension monumentale qu'en passant par sa valeur-document. Il ne s'est pas érigé en monument commémoratif, il ne possède pas non plus une valeur symbolique propre, son matériau ne s'abolit pas au profit d'un concept qu'il représenterait. « Document de son temps », il apparaît comme monument-trace, monument non-intentionnel³¹.

Une fois reconnu que le cinéma est un « monument », dans le sens où nous l'entendons ici, il faut lui reconnaître une double valeur, qui légitime et ordonne les collections, et dont j'emprunterai encore une fois la terminologie à Riegl : une « valeur objective d'histoire », une « valeur subjective d'ancienneté ». En réalité, ces deux valeurs dépendent du sens que nous accordons au mot « histoire », soit une histoire-factuelle, objective et positive (celle des historiens et des archivistes), soit une histoire-temps, perçue comme écoulement du temps et dont le sens est compris dans sa matière, son *épaisseur* historique (souvent celle des artistes et des plasticiens de l'image en mouvement, dont nous parlerons plus loin). C'est néanmoins la reconnaissance de cette double valeur qui a fait du cinéma le paradoxal dépositaire d'une mémoire du XX^e siècle.

²⁹ Voir Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments*, *op. cit.*, p. 35-36.

³⁰ Régis Debray proposait, pour évincer la « confusion des monuments », de distinguer trois types de monuments : le monument-message (la statue commémorative, prospective), le monument-forme (le Louvre, contemporaine), et le monument-trace (la ligne Maginot, rétroactive). (Régis Debray, « Trace, forme ou message ? », *Les cahiers de médiologie*, « La confusion des monuments », n° 7, 1999, p. 27-44)

³¹ Bien entendu, depuis quelques années, on pourrait dire que les restaurations, en restituant une mise à neuf idéale du film (comme on restaurerait un monument), entendent produire une valeur de remémoration intentionnelle, que le film à l'origine ne possédait pas (à moins que nous voulions considérer les films-commémoratifs comme des monuments-intentionnels, mais ce serait une autre question).

Le cinéma participe donc pleinement de cette mutation de la mémoire dans laquelle le XX^e siècle s'est engagé, et dont Pierre Nora, comme nous le disions au premier chapitre, a souligné les aléas. D'une histoire-mémoire d'une société qui n'opérait pas de distinction entre ces deux termes, nous serions passés à une mémoire-archive, où c'est l'archive et les « lieux de mémoire » qui ont pris en charge la fonction de conservation de l'histoire, institutionnalisant indirectement l'oubli en rendant l'archive *imprenable* : « ce que nous appelons mémoire est, en fait, la constitution gigantesque et vertigineuse du stock matériel de ce dont il est impossible de nous souvenir, répertoire insondable de ce que nous pourrions avoir besoin de nous rappeler³² ».

Cette extériorisation radicale de la mémoire, de la communauté sociale aux tablettes des archives, correspond bien au rôle qu'on confèrera au cinéma, considéré comme dépôt, ou *stock* de la mémoire du siècle. En sauvant le cinéma muet qui disparaissait de la sphère publique, on consacrait en même temps le rôle du cinéma comme lieu de mémoire. Cela suppose que la mémoire, de là où elle ne se déclinait qu'au présent, passe désormais par les traces matérielles du passé. La reconnaissance du pouvoir de conservation de la mémoire du cinéma, s'institutionnalise donc dans la brèche ouverte entre le passé et le présent.

Sans doute le propre de la mémoire du cinéma, c'est son objet, ce qu'elle est censée conserver. Le cinéma, au premier chef, conserve non pas « notre mémoire », mais la mémoire d'un présent-passé : c'est un certain présent qui s'est conservé en passant dans le passé. C'est ainsi que, paradoxalement, tout en demeurant l'art du présent (de la présence), le cinéma filme ce qui est déjà le passé : c'est du « temps passé » qu'il rend présent, c'est-à-dire perceptible. Le cinéma imprime des durées, des blocs de temps et, plus spécifiquement, des rapports au temps. Ce que le cinéma et les films des premiers temps en particulier évoquent — tout en demeurant impossibles à restituer —, ce sont les temps vécus par les spectateurs au contact de ces captures de temps imaginaire, de ces illusions de temps. C'est cette relation au temps qu'une archive du film, consciemment ou inconsciemment, a pour

³² Pierre Nora (dir.), « Entre mémoire et histoire », dans *Les lieux de la mémoire*, op. cit., p. XXX.

mandat de conserver : le regard d'un temps passé, qu'elle doit tenter de conjuguer au présent.

Mais il semble qu'il y ait quelque paradoxe à considérer le film en tant que monument *mémoriel*, entre autre, et surtout, parce que la fragilité du support film est tout à l'opposé du marbre ou de la pierre, plus apte à porter l'idéale vocation d'immortalité du monument (que le cinéma, nonobstant, portait à l'origine). On sait la remarque de Barthes, selon laquelle, « en faisant de la photographie, mortelle, le témoin général et comme naturel de "ce qui a été", la société moderne a renoncé au Monument³³ ». La même chose pourrait, *a priori*, être dite du cinéma, si nous considérons le monument dans le sens de la pérennité. De là où le cinéma semblait accomplir une immémoriale aspiration de conservation, la « momie du changement » (Bazin) se présente comme un corps soumis aux aléas du temps, soumis au contingent et à la corruption, selon les mêmes lois, voire le même temps de vie qu'une vie humaine (à peine cent ans), sans compter sur les lois impitoyables du marché !

C'est peut-être l'ambiguïté centrale du temps du cinéma, qui, dès ses origines, mêlera le temps mythique de la préservation éternelle, au temps éphémère des productions industrielles. Au bout du compte, son temps se mesurera à l'aune du temps humain. Si, comme pour un certain nombre d'autres pratiques en art, au moment où sa perte fut envisagée comme une réalité, le cinéma s'est vu accorder une valeur de mémoire, c'est en redéfinissant du coup la notion de monument. Il n'est plus ce qui dure éternellement, il est simplement trace, survivance, parfois aussi aléatoire et sujette aux béances et au *lapsus* que la mémoire humaine.

d) L'archive décomposée et le nouveau statut du fragment filmique

Mais c'est peut-être par là que l'on rejoindrait l'autre singularité du cinéma, eu égard à l'archive traditionnelle, bien qu'elle se soit révélée plus tardivement. L'opération de conservation (stockage, contretypage, etc.) est non seulement commandée par le risque d'une disparition (destruction des copies, incendies, guerres), elle est directement liée à la nature

du support et à sa durée de vie. La conservation, même dans des conditions idéales, n'empêche pas la décomposition de la pellicule (nitrate ou triacétate), au mieux peut-elle la ralentir, ou, en effectuant des copies dites de sécurité, « déplacer le mal de place » (mais les copies pourriront aussi).

La disparition des films, nous le disions au premier chapitre, est donc consubstantielle à l'histoire du cinéma (c'est un « art du passage », disions-nous avec Schefer), et on pourrait même dire avec Paolo Cherchi Usai que c'est la perte des films, leur dégradation qui a rendu l'histoire du cinéma pensable³⁴. Tout ce qu'une copie *subit* à partir du moment où elle est mise en marché (coupure, éraflure, scories) compose l'histoire interne du film, et c'est cette histoire interne qui est, pour Cherchi Usai, la condition de possibilité de l'histoire du cinéma. Si tous les films avaient survécu, une histoire du film serait impossible. L'Image Modèle (le film pur), est une fiction théorique ; l'ontologie du cinéma se fonde à partir de sa décomposition, comme le rappelle son adage : « *cinema is the art of destroying moving images*³⁵ ».

Bien que la pensée de Cherchi Usai appelle à quelque retenue, il nous suffira de constater que ce « mal d'archives » commandera les attitudes les plus diverses, selon qu'elles viennent des conservateurs-restaurateurs, des historiens du cinéma ou des cinéastes : passivité (Cherchi Usai), préservation raisonnée (Païni, de Kuyper), conservation maximale (Jacques Ledoux, Langlois), restauration commerciale stratégique, utopisme d'un transfert généralisé sur support numérique. Il demeure que depuis plusieurs années déjà, le caractère périssable du cinéma fait partie de l'histoire du film, la transforme, la conditionne, et l'articule forcément sur des questions de mémoire et de transmission.

Ce qui nous intéresse c'est le sens de cette perte (ce n'est pas toujours tel ou tel film, c'est le cinéma dans son ensemble, toutes les copies, nitrate ou acétate), et la « mélancolie des ruines » qu'elle inspire. Le sens de la perte n'opère qu'en fonction des

³³ Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p 146.

³⁴ « *It is the destruction of moving images that makes film history possible.* » (Paolo Cherchi Usai, *The Death of cinema*, op. cit., p. 18)

³⁵ Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema*, op. cit., p. 7.

restes : c'est ce qui reste qui donne la mesure de ce qui est perdu. Ces fragments de films retrouvés, ces copies abîmées, anonymes, ces bobines qui ne perpétuent plus aucun souvenir : elles sont les traces d'un oubli, en guise de mémoire. L'archive du film, on l'a vu, se caractérise, même dans sa genèse, par ses lacunes, ses pertes, ses risques de disparition. Selon Arlette Farge, ce serait pourtant le propre de toute archive : « l'archive n'est pas un stock, elle est constamment un manque³⁶ ». Je crois toutefois que dans le cas du cinéma, outre le fait que la perte est plus facile à évaluer, la nature du support et du médium commandent (bien que depuis quelques années seulement) une attitude plus immédiatement passionnée, quasi-religieuse, comme si c'était la vie elle-même qui était en péril. Cette collusion entre vie et cinéma, entre la mémoire des archives et la présence à l'histoire, a directement à voir avec le temps que le cinéma *représente*, et qui serait d'autant plus *visible* qu'il se *lit* dans les vides et les marques qui fragmentent ou rongent la pellicule, et qui font de l'archive filmique un ambigu tombeau qui se décompose lentement.

Païni, à l'époque où il était directeur de la Cinémathèque française, a signé quelques-uns des plus beaux textes sur la question, et sur cette collusion entre l'imaginaire de l'archive et l'imaginaire de la ruine.

Beaucoup de films, écrit-il, appartenant au passé le plus éloigné, parviennent incomplets. Ils produisent alors un étrange effet, en engendrant une rêverie qui rappelle parfois celle décrite par les auteurs romantiques. Et j'ai souvent associé mon goût pour le suspens narratif et pour l'inachèvement à ce trouble ressenti devant les ruines, devant l'incomplet, le lacunaire³⁷.

Païni décrit également l'évolution de l'archivistique, pour laquelle longtemps seul le film complet possédait un « statut muséologique », en faisant l'économie d'une autre histoire, composée, elle de débris, de résidus, de « morceaux mystérieusement épargnés de

³⁶ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 70.

³⁷ Dominique Païni, *Le cinéma, un art moderne*, *op. cit.*, p. 137. On lira entre autres Dominique Païni, « Un moderne art des ruines. Notes sur la restauration des films », *Cinémathèque*, n° 10, automne 1996, p. 89-95, repris dans *Le cinéma, un art moderne*, ainsi que « Le cinéphile, la mélancolie et la Cinémathèque », *op. cit.*, p. 61-66.

la destruction physico-chimique³⁸ ». Or, un renversement graduel semble s'être opéré, conférant ainsi une valeur quasi-culturelle à ses fragments qui, peu importe leur mérite artistique véritable, une fois arrachés à leur narrativité, acquièrent une plus-value culturelle, historique et poétique. L'idée des *Bits and Pieces*, collection de fragments anonymes des années 1900-1910 (quelques secondes, rarement plus long que 2-3 minutes), inaugurée par le Filmmuseum d'Amsterdam et qu'ils présentaient en avant programme, est symptomatique de ce renversement³⁹. Il s'inscrit à mi-chemin entre l'archivistique historienne et diverses pratiques expérimentales qui lui sont contemporaines.

Le fragment est devenu un mode de connaissance et d'expression poétique, garant d'histoire (encore plus « poétique » et lourd d'histoire, à la limite, que la copie restaurée du même film). Bien entendu, le fragment au cinéma précède sa totalisation, un film étant toujours fait de fragments rassemblés. Longtemps, on a tenté de faire l'économie de cette fragmentation, au profit d'une organicité de l'ensemble (le raccord invisible du cinéma classique hollywoodien, le montage soviétique, etc.). Le jeu de la partie ravalée dans le tout, Deleuze l'a montré, prévaut jusqu'au tournant de la guerre. De la même manière, comme le démontre Daniel Arasse dans son ouvrage passionnant, *Le détail*, la peinture figurative classique a toujours privilégié le tout sur la partie, sur un dispositif idéologique/perspectif producteur d'un certain discours que le détail, pris *en tant que détail*, venait suspendre, arrêter, affoler⁴⁰. Le détail est un événement plastique qui échappe à l'argument figuratif. Le détail ruine de l'intérieur l'unité : détailler, vraiment, c'est ruiner. Le détail force la partie à se montrer, détachée, disjointe, déboîtée. En rompant avec la continuité de la *storia*, une autre histoire, une « histoire cachée » de la peinture, mais aussi du cinéma, se fait jour. Chaque fragment devient une « manifestation du mémorable ».

³⁸ Dominique Païni, *Le cinéma, un art moderne, op. cit.*, p. 141.

³⁹ Peter Delpout, « *Bits and Pieces*. Che fare di un Film quando non abbiamo che Frammenti », *Cinegrafie*, n° 3, 1990.

⁴⁰ Daniel Arasse, *Le détail*, Paris, Garnier/Flammarion, 1996, p. 387.

Arraché à la continuité, « le fragment relève de (retourne à) l'esquisse et favorise l'acceptabilité esthétique de l'inachèvement⁴¹. »

Contre l'historien « officiel du cinéma », qui ne conçoit le cinéma que dans l'horizon de la totalité et de l'unité, fut-elle fantasmée, fut-elle composée à partir de sources documentaires, une autre attitude semble être prônée par un certains nombres d'archivistes, comme Éric de Kuiper. Dans son « éloge du fragment » (ce « trouble-fête » selon Barthes), il tente d'imaginer diverses façons « d'accommoder les restes⁴² », en se délestant de la rigueur historique au profit d'une admiration esthétique pour le lambeau, le *non finito*, en faisant peut-être surgir une autre histoire : « Le fait est que les fragments, plus que les films entiers, laissent voir que l'histoire du cinéma travaille, a du volume, bouge ; qu'elle est faite de pleins et de vides ; de connu et d'inconnu ; de continu et de linéaire, ainsi que du discontinu⁴³ ».

e) Pratiques d'archives, cinéma moderne et nouvelle historiographie

Mais comment ne pas voir, comme le note Païni, le rôle qu'a pu jouer le cinéma moderne sur l'acceptation du fragment et de la ruine filmique ? Les ruptures sensori-motrices du cinéma moderne, le « faux raccord », l'errance et le temps mort, ont introduit une pratique « moderne » du fragment, accordant une nouvelle visibilité, une nouvelle énonçabilité à ces œuvres. Mais en retour, ces pratiques ne faisaient-elles pas que témoigner d'un autre lignage historique, d'un autre héritage, c'est-à-dire un retour à la fragmentation des films des premiers temps ? La pratique du cinéma moderne est bel et bien contemporaine de la muséalisation du cinéma, d'une conscience réflexive sans précédent de l'histoire du cinéma : Rivette, Godard, Truffaut en France (sous la gouverne d'Henri Langlois), Wenders, Bertolucci, ou encore les cinéastes expérimentaux de New York, ne sont-ils pas tous, à leur manière, des enfants du musée, grandis dans le giron des ciné-clubs, des

⁴¹ Dominique Païni, *Le cinéma, un art moderne*, *op. cit.*, p. 144.

⁴² Éric de Kuiper, « Fragment de l'histoire du cinéma. Quelques remarques sur la problématique du fragment », *Hors-cadre*, n° 10, 1992, p. 50.

⁴³ Éric de Kuiper, « Fragment de l'histoire du cinéma », *op. cit.*, p. 52.

cinémathèques, des salles d'art et d'essai ? N'ont-ils pas émaillés leurs films d'hommage au cinéma muet (on pense aux *Carabiniers* de Godard, à *Paris nous appartient* [1961] de Rivette, à *Prima della rivoluzione* de Bertolucci [1966]), poussant la chose jusqu'au réemploi de films des premiers temps (Jacobs, Frampton, Gehr) ? L'esthétique du fragment — dont on a vu à quel point elle était liée à l'expérience de la guerre —, aurait également partie liée avec un nouveau regard porté sur certains pans cachés du cinéma, lui-même illuminé par l'explosion des cinémathèques⁴⁴.

Ce nouveau regard, réfracté dans les œuvres du cinéma moderne et expérimental, a en retour informé la perception du « premier cinéma », la valorisation du fragment filmique et, en quelque sorte, la patrimonialisation du cinéma. À tout le moins, il nous semble raisonnable de poser cette spirale historique, à titre heuristique. Cette nouvelle posture eu égard aux archives, et partant, à la matérialité du film, est au cœur des pratiques expérimentales contemporaines, et d'un nouveau maillon de l'imaginaire des ruines au cinéma que cette thèse s'est employée à circonscrire : celui du *found footage* et un type particulier de pratique « archéologique » qui s'est développé depuis les années 1980 et 1990. C'est, à notre avis, dans cette constellation d'événements et de problèmes que ces « films ruinistes » gagnent à être pensés, qu'ils deviennent lisibles ou énonçables⁴⁵. Mais avant d'attaquer ces œuvres, un ultime détour, qui se voudra bref, s'impose, afin d'éclairer une autre filiation à ces films.

⁴⁴ La portrait que trace Païni de Henri Langlois en « programmeur-chiffonnier », irait dans ce sens : la programmation-attraction, en faisant se rapprocher des œuvres qu'a priori rien ne rapprochait, et en défiant la logique « proprement » historique (ou historiquement propre) des couplages, aurait ainsi engendré une autre histoire, où le contemporain est toujours co-présent avec le passé, même lointain, comme en témoigne par exemple la programmation de *Marie pour mémoire* (1967) de Garrel et *Nosferatu* de Murnau. Les *Histoire(s) du cinéma* de Godard seraient directement héritières de cette pratique du collage et du montage historique. Voir Dominique Païni, *Le cinéma, un art moderne*, op. cit., p. 171-184.

⁴⁵ Nous aurions pu proposer une « description de l'archive » au sens où Foucault l'entendait : « 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. » (Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, op. cit., p. 170)

3. Le film d'archives

a) Petite histoire du « film de compilation » (1927-1947)

En effet, une autre condition d'énonçabilité de ces films faits de films faits, de bouts de pellicules décomposés, de fragments disparates, se retrouve dans l'histoire du film d'archives ou de compilation. Cette histoire, longue et complexe, recoupe tant l'usage « documentaire », voire télévisuel des archives, qu'un usage critique (celui d'un Marker ou d'un Farocki par exemple), qu'une utilisation plus « poétique » ou proprement esthétique (celle d'un Péléchian).

L'histoire du film d'archives scande une partie importante de l'histoire du cinéma : elle est en même temps, et a fortiori, un miroir. Elle révèle l'évolution des goûts esthétiques et des styles, de la technologie et des modes d'appréhension historique du cinéma par lui-même. Les premiers films faits à partir de films faits⁴⁶ — si on exclut les « programmes » et les remontages des exploitants de salle — ont été réalisés à la fin de la première guerre mondiale. Il s'agissait alors surtout des images d'actualités remontées, qui furent suivis, après la guerre, de films de compilation de films d'actualités, en Allemagne, aux États-Unis en Union Soviétique durant les années 1920 et 1930, souvent réalisés à des fins de propagande, de (ré)écriture de l'histoire ou de consolidation nationales. C'est le cas notamment de l'étonnant film d'Esther Choub, *La chute des Romanov* (1927), réalisé pour souligner le dixième anniversaire de la révolution, de la série *March of Time*, réalisée aux États-Unis, à la fin des années 1920, ou encore *Der Weltkrieg* (1927) des studios UFA, qui proposait une « version allemande » de la première guerre mondiale.

Avec l'arrivée du parlant, quelques compagnies comme Vitaphone mirent sur le marché, souvent en complément de programmes, des *Movie Memories*, destiné avant tout à dérider le public en leur présentant quelques images de l'époque du muet (pourtant pas si

⁴⁶ Sur l'histoire du film de compilation, on lira l'incontournable Jay Leyda, *Film Begets Film. A Study of the Compilation film*, New York, Hill and Wang, 1964, ainsi que William Wees, *Recycled images : the art and politics of found footage films*, New York, Anthology Film Archives, 1993.

reculée), chapeauté par des titres comme *Out of the Past*, *The Movie Album*, *Ye Old Time Newsreel*, etc. Mais il s'agissait d'un usage très marginal⁴⁷. Les matériaux des films de compilation étaient majoritairement composés de films d'actualités (les archives militaires britanniques, russes et allemandes, et l'industrie des actualités en général ayant parvenu à préserver, dès la première guerre mondiale, des quantités de films, à des fins documentaires ou de propagande). Germaine Dulac participera d'ailleurs à un film éducatif, *Le cinéma au service de l'histoire* (1937) qui tâchait de montrer l'utilisation des actualités filmées, au-delà de leur simple « actualité ». Durant et après la seconde guerre, le film de compilation continuera à exercer un rôle de propagande les plus efficaces, détournant souvent les images d'actualités des pays ennemis pour servir leurs propres fins.

Malgré la prolifération de films réutilisant des images de la guerre, on verra émerger, après la guerre, quelques films de compilation qui semblent vouloir prendre le contre-pied des horreurs et qui, au contraire, sont empreints d'une sorte de douce nostalgie : le premier et le plus remarquable sans doute, en France, est le *Paris 1900* de Nicole Vedrès, de 1947 (significativement, Marker et Resnais auraient collaboré à la recherche et au montage), émouvant portrait, par archives filmiques et sonores, du Paris de la Belle Époque jusqu'au début du premier conflit mondial. Bazin, dans un article paru dans *L'écran français* intitulé « À la recherche du temps perdu », s'était exclamé : « L'apparition de ce film bouleverse les normes esthétiques du cinéma, aussi profondément que l'œuvre de Marcel Proust a pu bouleverser le roman⁴⁸. » Bazin ajoute que ce film, ce « cinéma pur », fait remonter « un monde révolu [...], plus réel que nous-mêmes et pourtant fantastique. » Il traite du « paradoxe » que nous avons déjà souligné 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 la naissance de la tragédie proprement cinématographique : celle du Temps⁴⁹ ». Cette réponse enthousiaste survient deux ans après la fin de la guerre, alors que tant a été perdu, que l'Époque semble encore plus lointaine, plus coupée du

⁴⁷ Jay Leyda, *Film Begets Film*, *op. cit.*, p. 36-37.

⁴⁸ André Bazin, « *Paris 1900* », *op. cit.*, p. 241.

présent. Le fait est significatif, et marque le début d'une approche largement différenciée de l'archive et du passé du cinéma. Alors que, jusque là, les images du passé généraient des esclaffements et des sourires moqueurs, elles se prêtent désormais à un épanchement mélancolique sur le temps perdu, à une pleine reconnaissance de la dimension testimoniale et affective de ces reliques du temps. Chose frappante, Bazin se demandait également — et la question nous intéressera pour la suite — « Pourquoi les transposition de valeurs exclusivement dues à l'émulsion de la pellicule utilisées à l'époque, rendent-elles le coin de jardin où est en train de peindre Monet exactement semblable aux plus impressionnistes des tableaux du peintre ? » Soudain, il semble que la matérialité de la pellicule « ressemble » à l'époque qu'elle dépeint, en porte la marque et en retrouve l'impression : il conclura en se demandant « pourquoi le hasard et la réalité ont-ils plus de talent que tous les cinéastes du monde⁵⁰ ? » Nous sommes en 1947, et, par hasard, les premiers films néoréalistes commencent à apparaître.

Il serait inutile de poursuivre plus loin l'histoire du film de compilations, dans la mesure où ils se multiplieront et se complexifieront, notamment avec l'apparition de la télévision, et qu'il serait impossible d'en donner un portrait cohérent. Pour comprendre la production de films faits d'images trouvées ou *found footage film*, selon l'expression consacrée, des années 1980-90 jusqu'à aujourd'hui, il nous faut plutôt suivre dès lors une autre filiation : celle du détournement, dans les pratiques d'avant-garde.

b) Du *found footage* au cinéma retrouvé

Le *found footage* (ou le film trouvé) est une catégorie de film expérimental, qui présente, selon Catherine Russell, tous les traits d'une esthétique de la ruine, animée bien souvent par la nostalgie ou un catastrophisme apocalyptique⁵¹ : construction fragmentaire, narration lacunaire, télescopage temporels, disjonctions. Il se distingue de l'usage documentaire de

⁴⁹ *Ibid.*, p. 242.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 243.

⁵¹ Catherine Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham et Londres, Duke University Press, 1999, p. 239.

l'archive, qui l'emploie afin d'illustrer un propos, ou comme témoignage, alors que le *found footage* a une visée à la fois plus esthétique, critique ou polémique⁵².

L'idée de base du *found footage* consiste en effet dans le réemploi d'images (films publicitaires, images de séries B, films des premiers temps, images d'archives), qui tendent à les remettre en lumière, nous invitant à les « revoir » et à les faire signifier *autrement*, selon les nouvelles chaînes dans lesquelles elles s'inscrivent et le traitement particulier (ralenti, recadrage) auquel elles donnent lieu. Le *found footage* peut s'attacher à remonter et à retravailler un même film ou un même stock d'images. C'est le cas de l'ancêtre du *found footage*, le magnifique *Rose Hobart* (1936) de Joseph Cornell, collectionneur et artiste-sculpteur de *ready made*. Réemployant et détournant un film de jungle parlant de 1931, *East of Borneo* (George Melford), Cornell déconstruit les codes du cinéma hollywoodien en allant chercher les plans où l'actrice Rose Hobart apparaît, et en faisant très souvent l'économie de ses interlocuteurs et des dialogues. La bande-son du film, qui dure une quinzaine de minutes, a été coupée et a été remplacée par une musique. La trame narrative est évacuée, au profit d'une attention fétichiste au geste, aux réactions de l'actrice, produisant une série d'effets quasi-surréalistes, faits de répétitions, de discontinuités et d'incongruités, transformant l'œuvre originale, par moments, en film muet « primitif »⁵³. Cornell collaborera brièvement dans les années 1950 avec Stan Brakhage et Ken Jacobs, qui ne cacha pas son admiration pour *Rose Hobart* et qui déploiera à sa manière cette pratique du réemploi.

Dans *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969)⁵⁴, Jacobs propose une étude visuelle exhaustive (près de deux heures) composée à partir d'un film de 4 minutes de Billy Bitzer

⁵² Catherine Russell, *Experimental Ethnography*, *op. cit.*, p. 239-240.

⁵³ Pour une analyse de *Rose Hobart*, Peter Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde (1943-1978)*, Oxford, Oxford University Press, 1979 [1974], p. 348-349.

⁵⁴ Catherine Russell, *Experimental Ethnography*, *op. cit.*, p. 53-54. Sur les films en questions, on consultera : William Wees, *Recycled Images*, *op. cit.* ; Peter Adams Sitney, *Visionary Film*, *op. cit.* ; Bart Testa, *Back and Forth. Early Cinema and the Avant-Garde*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1992, Jeffrey Skoller, *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*, *op. cit.* ; ainsi que Nicole Brenez, « L'étude visuelle. Puissance d'une forme cinématographique », dans *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris, De Boeck, 1999, p. 313-322.

de 1903, portant le même titre. Par ralenti, recadrage, en multipliant les angles, en grossissant jusqu'à un point d'abstraction l'image, en bloquant l'obturateur afin de montrer le défilement de la pellicule, etc., *Tom, Tom* décompose tous les matériaux de l'image, des éléments plastiques jusqu'au dispositif de projection. Œuvre-phare du cinéma expérimental des années 60, ce film invente en quelque sorte des nouvelles modalités pour approcher le cinéma des premiers temps.

Si les films-collages apparaissent dès les années 1920 dans les pratiques d'avant-garde français et allemands, le *found footage*, au plein sens du terme, fleurira véritablement dans les années 55-65, à l'époque où la culture télévisuelle — autre grande rupture médiatique — s'impose avec force. Ce sont d'ailleurs bien souvent les artefacts télévisuels (publicités, informations, films éducatifs) qui viennent alimenter la pratique de ces cinéastes. Le *found footage* apparaît rapidement et se développera tout au long des années 1970, 1980 et 1990, sous la forme d'un recyclage des excès culturels et des dérives médiatiques, souvent sous-tendu par une critique sociale radicale, un discours sur la fin de l'histoire et la société du spectacle, qui procède par déplacement et couplage ironique (*A Movie* [1958] de Bruce Conner, *Very Nice Very Nice* [1961] de Arthur Lipsett, *Atomic Café* [1982] de Jayne Loader, *Tribulation 99* [1992] de Craig Baldwin, etc.) ou par détournement subversif (*Report* [1967] ou *Crossroads* [1975] de Bruce Conner, *La société du spectacle* [1967] de Guy Debord, etc).

L'histoire du *found footage* est également riche d'exemples de cinéastes, particulièrement à partir des années 1960 et 1970, qui, comme Ken Jacobs, vont redécouvrir dans le cinéma des premiers temps un imaginaire et des structures formelles en rupture avec un modèle narratif traditionnel, en opposition avec le cinéma hollywoodien dominant. L'exploration par certains de ces cinéastes de ce qui était considéré comme un matériau « primitif » du cinéma, constitue sans conteste — et ceci est attesté entre autres par Tom Gunning et Bart Testa — un maillon important de la chaîne qui mènera à une « revision » complète de l'histoire des premiers temps du cinéma dans les études cinématographiques.

Dans un article rédigé par un des pères de la nouvelle historiographie, Tom Gunning écrit :

Comparing early films to recent films of the American Avant-Garde frees the early works from the ghetto of primitive babbling to which the progress-oriented model of film history has assigned them. Likewise it was undoubtedly my encounter with films by these and other avant-garde filmmakers (Frampton, Jacobs, Ernie Gehr) that allowed me to see early films with a fresh eye⁵⁵.

Ces cinéastes y investissent une recherche formelle ou conceptuelle sur le sens de la mémoire du cinéma, sur les manipulations du temps, sur les conditions de possibilité de l'image en mouvement, sur la monstration plutôt que la narration. Que ce soit par décomposition du mouvement, remontage avec d'autres sources et tirage négatif (*Lumière's Train arriving at the Station*, Al Razutis, 1973), du voyage quasi-immobile d'une banale vue de train (*Eureka*, 1970, Ernie Gehr), à la reprise en boucle d'un même fragment de film (*Seashore*, 1974, David Rimmer), chacune de ces œuvres fonctionne comme un voyage immobile, une « stase »⁵⁶ dans le temps et dans l'espace qui ré-expose le passé, le faisant remonter en s'y arrêtant.

c) Les poétiques contemporaines de l'archive filmique

Tous ces films informent directement la pratique d'un certain nombre de cinéastes plus contemporains, apparus il y a une vingtaine d'années tout au plus, qui réemploient également, bien que dans un contexte médiatique et un cadre esthétique différents, des matériaux provenant du début du siècle. Ces films sont contemporains de la nouvelle conscience archivistique dont il a déjà été question, de la fièvre restauratrice qui s'empare

⁵⁵ Tom Gunning, « An unseen Energy Swallows Space : The Space in Early Film and its Relation to the American Avant Garde », dans John L. Fell (dir.), *Films before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 355-356. Voir aussi Bart Testa, *Back and Forth*, op. cit. Il est par contre surprenant et décevant de constater que la majorité de ces « nouveaux historiens » aient depuis négligé les tendances du cinéma d'avant-garde contemporain, et qu'ils semblent avoir totalement oublié l'influence qu'ont pu exercer ces cinéastes expérimentaux des années 1970 sur la redécouverte du cinéma des premiers temps, qui les sert si bien aujourd'hui.

des cinémathèques, de la patrimonialisation du cinéma devenu entre temps centenaire. Ils sont également contemporains d'œuvres de vidéastes comme Matthias Müller, Christoph Girardet, Stan Douglas, Pierre Huyghes, Martin Arnold et Douglas Gordon qui créent des installations muséales explorant diverses formes de réemploi de l'image en mouvement (le cinéma hollywoodien tout particulièrement). Ils sont, enfin, contemporains de l'apparition de technologies vidéo et numériques qui vont peu à peu dématérialiser l'image cinématographique. Ces pratiques singulières œuvrent du côté d'une archéologie poétique, entre l'archive et le cinéma expérimental : c'est du moins ainsi que l'on peut caractériser les œuvres de Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian (*Dal polo all'equatore*, 1987, *Su tutte le vette e pace*, 1999), certains films de Peter Delpout (*Lyrisch nitraat*, 1991, *Diva dolorosa*, 1999), de Gustav Deutsch (*Film ist 7-12*, 2002), de Bill Morrison (*Trinity*, 2000, *Decasia: The State of Decay*, 2001, *Light is Calling*, 2003), ou encore les travaux photographiques d'Éric Rondepierre (*Précis de décomposition*, 1993-1995, *Moires*, 1996-1998)⁵⁷. On compte également des films réalisés à partir de films de famille ou encore de films amateurs tournés durant la guerre (les premiers films de Gustav Deutsch, ceux de Peter Forgács). Les œuvres, très différentes, de ces cinéastes, mettent toutes en valeur une poétique du fragment ainsi que les propriétés matérielles de la pellicule, travaillée par le temps⁵⁸. Cette nouvelle « esthétique des ruines », entremêle le poétique avec une politique rédemptrice des images qui articule une allégorie de la disparition du cinéma et, plus généralement, une allégorie du siècle évanoui. Le cinéma y apparaît comme un vaste chantier ou un site archéologique, dans lequel on peut produire, à contre-temps du temps de

⁵⁶ J'emploie et détourne volontiers ce terme médical que le Petit Robert définit dans ces termes : « Arrêt ou ralentissement considérable dans la circulation ou l'écoulement d'un liquide organique. »

⁵⁷ À propos d'Éric Rondepierre, on se référera à l'ouvrage indépassable de Thierry Lenain, *Éric Rondepierre, Un art de la décomposition*, Bruxelles, La Lettre Volée, coll. « Singuliers », 1999.

⁵⁸ Il n'a pas été possible d'aborder ici les différents artistes qui interviennent directement, à l'aide de divers produits ou techniques, sur la chimie du film, pour produire des effets de décomposition « accélérés ». Parmi ces « cinéastes-alchimistes », on compte le cinéaste viennois Jürgen Reble (*Passion* [1989], *Das Goldene Tor* [1992], *Instabilie Materie* [1995]) ainsi que l'artiste québécoise, Louise Bourque (*Self-Portrait Post-Mortem* [2002], *L'éclat du mal* [2005]). Dans *Self-Portrait Post-Mortem*, Bourque a enterré une courte bande de pellicule 35mm, montrant un gros plan de son visage, et ne l'a déterré et transféré sur une nouvelle pellicule

ces images, une nouvelle impression de l'histoire. Ce corpus de films récents propose une autre façon « d'appriivoiser ces fantômes », selon la formule de Bazin⁵⁹, de rendre à nouveau visible les images des premiers temps en en restituant une puissance de défamiliarisation, et en nous amenant à envisager une forme d'écriture de l'histoire plus sensible aux entrechoquements temporels, aux anachronismes, aux effets de sens induits par la matérialité du support que ces nouveaux types de montages-attractions font affleurer. Ils soutirent de ces images dénichées des visions hallucinantes, de somptueuses compositions nées du hasard, des couplages fantasques, et parfois, des leçons d'histoire.

Ces œuvres tendent à arracher les images à leur récit particulier pour les introduire dans une autre dramaturgie, une autre tragédie, celle du temps, de l'ouvrage du temps qui dramatise de façon singulière l'histoire des films. Elles s'intéressent, plus précisément, à *ce qui se passe* au film (voire au photogramme individuel, comme dans le cas de Rondepierre), aux puissances figurales de la décomposition du nitrate, aux effets de sens ou de récit qu'engendre l'accouplage de fragments hétérogènes, ou encore à l'inconscient visuel d'une époque que le ralentissement, le recadrage ou le montage permettent de révéler (figs. 137-138).

Ces artistes ont ceci en commun qu'ils trouvent leur matériau de base — et c'est souvent leur unique matériau — dans des archives (archives institutionnelles, publiques, corporatives), ou encore dans des stocks rachetés de films amateurs. Ces images, souvent fortement rongées par la moisissure et l'usure sont, selon le cas, transférées sur un support pellicule ou numérique, elles sont remontées, rephotographiées, retravaillées à la tireuse optique, et parfois (dans le cas de Ricci-Lucchi et Gianikian en particulier), recadrées, teintées, solarisées ou colorées⁶⁰. Pour ces artistes, la pellicule semble être un lieu, un site où se stocke *de l'histoire et de la mémoire*. Ces fragments des premiers temps sont devenus

que plusieurs années plus tard, après que les éléments naturels aient presque totalement rongé la bande originale.

⁵⁹ André Bazin, « Paris 1900 », *op. cit.*, p. 242.

⁶⁰ Sur les procédés employés par les deux cinéastes, voir Sergio Toffetti (dir.), *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, Firenze, Hopefulmonster editore, Torino, Museo nazionale del cinema, coll. « Cinemazero », 1992.

des traces, laissés par l'histoire, dont souvent plus personne ne se souvient : ils interpellent une mémoire impossible de la pellicule. Tout fragment de pellicule n'est-il pas désormais marqué du sceau d'une mémoire qu'il faut sauver à tout prix⁶¹ ? D'où les diverses élégies ou « célébrations du nitrate⁶² », un certain engouement esthétique pour les films amateurs et de famille qui privilégie bien souvent moins le contenu des images, leur indicialité, que leurs propriétés plastiques et sensorielles qui viennent *signifier* le passé. Directement ou indirectement les films qui m'intéressent participent tous de cet horizon discursif.

Si tout film est matière *et* mémoire, il semble que, dans ces films, la matière est devenue mémoire, et se révèle telle avec d'autant plus d'éclat qu'elle se désagrège, se décompose, et se laisse apercevoir en disparaissant. Pour reprendre une expression de Bill Morrison, nous pourrions dire que ces films sont faits « d'images qui survivent aux films », d'images survivantes, pour user d'un terme à la mode, qui ont « partiellement survécu à la destruction, tout en demeurant immergé[s] dans l'absence⁶³. » Leur mélancolie, pour reprendre une idée que Starobinski développe à propos des ruines, « réside dans le fait qu'elle[s] [sont] devenue [des] monument[s] de la signification perdue. Rêver dans les ruines, c'est sentir que notre existence cesse de nous appartenir et rejoint déjà l'immense oublié⁶⁴ ».

Ces images récupèrent une pleine valeur d'image en apparaissant comme fragment et ruines parce qu'elles se trouvent dépossédées de leur fonction initiale, narrative ou spectaculaire, voire même de leur utilité pour l'historien du cinéma. Les marques du temps produisent dans la matière de nouvelles figures que l'historien ne peut percevoir que comme un excédent a-signifiant : La matière abîmée *devient* image. Les rapports *naturels* que Cesare Brandi avait identifiés, dans sa *Théorie de la restauration*, entre le support matériel et l'image, se trouvent donc inversés⁶⁵. Si nous considérons les marques

⁶¹ Dominique Païni, *Le temps exposé*, *op. cit.*, p. 25-26.

⁶² Voir Roger Smither, *This Film is Dangerous*, *op. cit.*

⁶³ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, *op. cit.*, p. 180.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, *op. cit.*

lacunaires, les rayures explosives et les taches délitantes comme un surplus de sens et non comme son absence, ces images, tout d'un coup, peuvent donner lieu à des expériences esthétiques singulières, aussi complètes que complexes, et libérer une perception sensible du temps, à laquelle ne peut prétendre l'investigation historique.

Ces œuvres valorisent donc les propriétés de la matière et les nouvelles mise en image que la ruine rend possible : luminosité instable, poudre écaillée des visages, explosions violente de couleurs, moiré incandescent de la grisaille, effet d'embrassement, dislocation du cadre, désaccords des plans. Par ailleurs, ces marques du temps rajoutent une valeur d'ancienneté à la pellicule, singularisent chaque fragment, le chargeant d'une dose, forcément ambiguë, d'aura : ambiguë puisque l'on a bien souvent l'effet d'une « apparition unique d'un lointain », pour reprendre la terminologie benjaminienne, bien que, pour se rendre jusqu'à nous, cette pellicule soit nécessairement passée par des techniques de reproduction très sophistiquées (transferts pellicule à pellicule, pellicule à vidéo numérique, à pellicule, à DVD, à VHS NTSC, à PAL, etc.)

Tous ces films tendent ainsi à délier au maximum les fils narratifs, au profit d'un examen des survivances de gestes, d'usages, d'un montage poétique qui cherche à « monter à distance » des fragments de films, des traces abîmées de l'histoire, filmées sur des supports semi-amateurs, ou encore, une recherche visuelle sur les puissances expressives de la décomposition de la pellicule. Ces cinéastes rapiècent en chiffonniers des bouts de films qui font affleurer le travail du temps, un « air du temps » : quelque chose qui souffle entre les corps, les paysages filmés et le défilement de la pellicule, quelque chose qui s'est déposé dans la chair du film. Ce surplus de sens, c'est ce que le temps est venu ajouter à son temps, et l'excède. Cet excès a autant à voir avec le filmique en tant que tel, qu'avec le support dans lequel le film est *pris*. On assistera donc, dans tous ces films, à une singulière dialectique entre la forme et le fond, entre la captation, le regard, et le support matériel, rendu manifeste par ses *accidents*.

Ces montages, donc, malgré les transferts sur pellicule acétate, puis souvent sur vidéo, sont tous marqués par l'idée qu'un monde est en train de disparaître *sous nos yeux*, et que la

monstration de cette disparition est une propriété consubstantielle du cinéma. C'est même l'imminence de cette absence, son éclair, qui rend ces images lisibles. Elles apparaissent chargées de mémoire et d'histoire précisément parce qu'elles sont en train de *passer* du côté de l'oubli : nous sommes les témoins de ce passage, qui les retenons un instant à l'arrêt. C'est cette dialectique entre mémoire et oubli, entre conservation et destruction, entre matière et histoire, qu'articulent tous les films ci-haut mentionnés. Afin de mieux mesurer la singularité de ces œuvres, et éviter un effet indu d'homogénéisation, il s'avère utile d'analyser plus en profondeur quelques-unes d'entre elles.

4. Les artisans de la ruine

a) Peter Delpeut : *Lyrisch Nitraat* ou la disparition du cinéma

Les films de Delpeut se constituent tous en postulant, en leur cœur, une disparition. Dans *Diva dolorosa*, ce sont les *divas* du cinéma italien des années 1910 et 1920, dans *Forbidden Quest* (1997), ce sont les restes de divers films d'explorations en Antarctique qui relatent une fable sur des explorateurs disparus. *Go West ! Young Man* (2002), est une recherche sur les « lieux de mémoire » du Western, visitant les anciens décors en ruines où ils furent tournées, ou la mythique Monument Valley, monumentalisée par le cinéma. Le cinéma est donc pour lui l'objet d'une perte, et c'est dans l'horizon de cette perte que s'organise chacun de ses films, comme des traces rescapées de l'oubli. L'objet de cette perte, c'est la mémoire d'un temps, on pourrait même dire « l'air du temps » passé, trépassé, qui passe à la surface de l'image, qui hante un paysage.

Lyrisch nitraat (*Nitrate lyrique*) propose à son tour un parcours réflexif sur la disparition d'un art (un art de la disparition) : disparition du cinéma des premiers temps, disparition à laquelle sont voués les films, disparition de ceux et celles qui ont laissé l'indice de leur présence devant la caméra, disparition d'une *position spectatorielle*. Toutes ces disparitions sont néanmoins rendues présentes par ces films comme restes, ou plutôt, elles sont évoquées du point de vue des restes. Ni épique, ni dramatique, c'est du côté du

lyrique que Delpout tire son film, en en faisant une propriété du matériau que viennent redoubler les diverses techniques de colorations, où la teinte originale, parfois stupéfiante d'éclat, se trouve préservée, mais aussi, par moments, accentuée par la dégradation biochimique.

Le film rassemble des fragments de pellicule nitrates tirés du catalogue de distribution de Jean Desmet⁶⁶, exploitant de salle et distributeur de films aux Pays-Bas, retrouvés au Cinéma Parisien d'Amsterdam (Delpout avait travaillé, aux côtés de l'équipe du Filmmuseum d'Amsterdam à leur redécouverte et à la restauration d'une partie des films). Ces fragments datant de 1905-1915, sont regroupés en six catégories : « *looking* », « *mise-en-scène* », « *the body* », « *passion* », « *dying* », « *and forgetting* ». Ce regroupement catégoriel, auquel *Film ist* de Gustav Deutsch, par exemple, empruntera également le modèle, offre déjà une première lecture, que le « *forgetting* » du dernier chapitre, englobe : regard, corps, passion, mort. Ces six chapitres renvoient, il me semble, tant aux représentations de ce cinéma (ce que les films montrent), qu'au cinéma qu'elles représentent (ce cinéma qui n'est plus). Le « regard » se rapporte aux différentes façons qu'a eues ce cinéma de représenter le fait de voir (iris, mise en scène de spectateurs du cinématographe) ; il rappelle la nouveauté du regard que ce cinéma introduisait et le fait que ce cinéma a été vu par des spectateurs qui ne sont plus ; s'il montre une mise en scène des corps, c'est pour mieux faire apparaître un type de mise en scène révolu, et des corps aujourd'hui absents ; la mort est à la fois représentée (*Passion*) et évoquée par le corps périssable de la pellicule ; la passion, c'est la Passion du Christ, c'est aussi la collection de gestes ralentis de Lyda Borelli, mais c'est aussi la métaphore générale pour ce cinéma qui se consume (Cherchi Usai n'avait-il pas intitulé son livre sur le cinéma muet *Burning passion* ?) Cette réfraction des objets sur les catégories dans lesquelles ils sont inscrits, cette duplicité du sens, n'en fait pas pour autant des symboles. Il s'agirait plutôt d'un détournement allégorique.

⁶⁶ Sur la carrière de Jean Desmet, on lira Ivo Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003.

Le détournement, c'est l'opération muséale de ce film, cette transformation du catalogue de distribution commercial en musée imaginaire, ce passage du marché de l'échange à l'exposition de l'artefact. Mais ce détournement présente aussi tous les traits de l'allégorie : le film de Delpeut apparaît comme une allégorie de l'histoire et de la mémoire du cinéma des premiers temps (et l'allégorie, rappelle Benjamin, est l'objet par excellence de la contemplation du mélancolique). Cette histoire se présente comme fragment, son image est celle de la ruine.

Dans son étude célèbre sur le *Trauerspiel*, on se rappellera que Benjamin a caractérisé l'écriture allégorique par son morcellement, son goût pour le fragmenté, qui s'opposerait à l'unité et à l'harmonie antique ou classique du symbole. Ce nouveau « sentiment stylistique », qui s'impose à l'âge baroque, présente l'histoire non pas comme une totalité, mais dans son caractère inachevé, rompu, périssable : « l'histoire n'est pas modelée, figurée comme le processus d'une vie éternelle, mais plutôt comme celui d'un déclin inéluctable⁶⁷ ». L'histoire s'exprime dans sa dimension immanente, terrestre, elle s'inscrit « dans un visage — non : dans une tête de mort⁶⁸ ». N'est-ce pas ce que montre *Lyrisch nitraat* : les ruines des films, les ruines d'une expérience du cinéma, ces visages, si près du masque mortuaire ?

Du point de vue des genres et du caractère hétéroclite des films qui sont assemblés, on semble avoir voulu reproduire avec une certaine justesse la « réalité » de l'expérience filmique du début du siècle où il s'agissait moins de privilégier un récit ordonné que les éclats, les apparitions, les courtes saynètes, d'une part, et où une grande diversité de genres fleurissait et coexistait, sans doute en raison de l'évolution rapide des styles et des goûts (le cinéma de 1915 n'est déjà plus celui de 1905). C'est ce florilège que nous trouvons dans *Lyrisch nitraat* : mélodrame, film d'aventure, film scientifique, film biblique, portrait d'enfant, vues alpines, scènes de rue, scènes de projections de films, etc. Mais cette « justesse historique » de l'assemblage rajoute une impression d'inquiétante étrangeté au

⁶⁷ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 191.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 178-179.

visionnement, comme si nous faisons la visite d'un lieu jadis habité, qui ne cesse de faire osciller le passé et le présent. N'est-ce pas le propre d'un site en ruine, de rendre présent, dans ses restes, une vie passée que le temps a démontée ? Ici, c'est la tentative de restituer *à partir de son absence* un regard, qui, en redoublant le nôtre, complexifie le temps de l'image.

Refusant les impératifs de l'histoire objective (analyser, dater, comprendre), mais sans se complaire dans le pur jeu formaliste (effet de boucles, montage associatif ou abstrait), Delpeut tente plutôt de montrer une allégorie du cinéma en tant qu'art lyrique, discontinu et fragmenté... ou plutôt, de faire du discontinu et du fragmenté, propre au *nitrate retrouvé*, la source même de son lyrisme, dans la mesure où les actions représentées ne s'articulent pas véritablement les unes aux autres. En faisant porter toute l'attention sur des articulations disjointes, Delpeut est en mesure de faire re-voir — parfois en le ralentissant, en le détaillant — un geste, un paysage, qui conserverait toute sa force poétique. Or, c'est comme si, dès le titre, *nitrate lyrique*, cette valeur poétique était devenue, avec le passage du temps, *intrinsèque au matériau* (figs. 139-140).

Je dirai que cette autonomie poétique est d'autant plus revendiquée dans ce film qu'elle se décline en plusieurs temps. Tout d'abord, elle apparaît dans la volonté de laisser coïte la petite histoire de ces fragments, et de les faire exister tels quels, comme des spectres revenus de jadis (fidèles à tous ces fantômes qui hantent l'histoire des images en mouvement depuis les spectacles de fantasmagorie de Robertson), c'est-à-dire, de ne pas abolir la présence du film par son contexte, son message, une narration. On pourrait ajouter qu'il y a un certain retrait du réalisateur-monteur, un refus de produire un montage intentionnel, *comme si* le film avait été trouvé et monté *tel quel*, dans cet ordre-désordre, comme s'il s'agissait de faire jouer, jusque dans son agencement, l'idée du film-momie, désenseveli, du palimpseste déchiffré, qu'aucun plan préconçu n'a tenté de ménager (il n'en est rien, bien entendu).

D'autre part, Delpeut semble vouloir mettre de l'avant une autonomie poétique du matériau fondée sur sa beauté propre, avec ses virages et teintures d'origine, son caractère

diaphane, la chaleur soyeuse qu'elle impose aux formes qu'elle enserre (le nitrate est poétique *en soi*, il suffit de regarder). Cette autonomie du matériau serait d'autant plus grande que chaque mètre de film possède une vie singulière, une « vie interne » (le nitrate, rappelons-le, à la différence des pellicules en polyester ou acétate synthétiques, est une matière organique). Les décolorations, les effets de lavis, les pulvérulences de la pellicule, seraient les signes paradoxaux de cette « vie propre », qui éclairent dans l'œuvre, selon le mot de Riegl, ce « cycle parfait de la création et de la destruction ». La patine qui révèle le passage du temps sur la pellicule, singularise chacun des films, et rachète une certaine part de sa dimension auratique.

Cette impression d'aura retrouvée (dont il a déjà été question), à la crête de sa disparition, la fragmentation des séquences, les raccords faux, la construction de fausses continuités à partir de temps différents, l'évanescence du support (que Delpuech accuse par une variété de techniques), les taches et les scories de la pellicule, tout ceci participe pleinement d'une esthétique de la ruine qui s'articule entre mémoire et oubli, dans les vides et les pleins d'une histoire en lambeaux.

Le caractère fragmentaire appelle, nous l'avons vu, une autre disposition du regard, tournée vers des formes inscrites dans des durées, et non vers l'articulation des actions. Au lieu de regarder la promenade d'une jeune femme dotée d'intention et de psychologie, nous sommes appelés à contempler le spectacle d'une *démarche* disparue. Ces enfants souriant à la caméra, ces filles dans la salle, ces hommes en chapeau traversant la rue et dont le regard croise celui de la caméra ne sont pas que *croqués*, ils rendent sensible un temps, vaste, qui sépare notre regard du leur, et qui nous *point*. La conjonction entre la présence de ces corps, que la couleur ou la grisaille empêche, fige et alourdit, comme pris d'une hantise, et un langage visuel étranger à une grammaire plus classique du film (angle de caméra, cadrage, rareté du montage), généralise l'impression d'une apparition-disparition, ou, si l'on préfère, d'un temps de la survivance⁶⁹.

⁶⁹ Nous pourrions nous demander quel type d'identification spectatorielle préside devant une image en décomposition ? Laura Marks proposait de repenser l'identification primaire metzienne, dans ce cas, comme

À l'effet de désordre que présente à première vue *Lyrisch nitraat*, il faut reconnaître une cohérence thématique à l'assemblage — qui n'empêche pas un effet de fragmentation volontaire. L'auteur marque une prédilection pour des scènes où l'action se noue autour de la perte d'autrui, de l'abandon, du naufrage/sauvetage, mais également de l'errance, de la maladie, de la passion funeste, de la mort (*Passion du Christ, la mine*). Ceci confère, en retour, à l'ensemble des images une profondeur mélancolique. Les enfants posant se révèlent diaphanes et fantomatiques, dans les vues de ville les passants circulent au loin, conférant à certaines scènes de rues un caractère hanté (on pense aux photos d'Atget), accentué par la grisaille ou la coloration surréelle. Plutôt que l'enchantement, pourtant au cœur de l'art du cinéma muet et des premiers temps (magie, grand guignol, féeries, poursuites), Delpueut a privilégié les humeurs mélancoliques, qu'il appuie en employant des ralentis, en fragmentant certaines scènes pour ne montrer que les « temps morts ». Cet effet est redoublé par ces airs d'opéra déchirants, repiqués de vieux enregistrements marqués par la présence du grain et de l'aiguille sur le sillon⁷⁰.

Le ton élégiaque sur lequel est présenté l'ensemble culmine dans un embrasement final, qui semble consumer tous les films qui ont précédemment défilé, comme si cet embrasement représentait leur « inéluctable déclin » (*ceci arrivera à tout cela*). Durant les dernières minutes du film, en effet, la pellicule qui défile apparaît totalement rongée par la moisissure, au point où la scène originalement filmée se trouve dispersée par des surgissements ultra-rapides de filaments colorés, d'éclats lumineux, de taches somptueuses (figs. 141-144).

La scène dont cette bande est tirée mettait en scène un épisode de la Genèse se déroulant au Jardin des Délices, lieu propice à de légères grivoiseries. On retrouve ici l'alliage le plus frappant entre le fond et la forme : la pellicule rongée, délitée, vient parachever le sens de la scène, l'exemplifier performativement, en la ruinant justement. On

étant, précisément, une « *identification with dispersion, with loss of unified selfhood.* » (Laura Marks, « Loving a Disappearing Image », *Cinémas*, vol. 8, n° 1-2, automne 1997, p. 98)

⁷⁰ Le choix des pièces musicales n'est pas aléatoire et leurs titres suffisent à rajouter un surplus de sens à l'entreprise : des *Pêcheurs de perles* de Bizet, *L'île des morts* de Rachmaninov, à l'*Orphéo* de Glück.

entrevoit, dans les entrelacs serpentins de la pellicule morcelée, Adam et Eve consommant le fruit défendu, sur le point de se trouver plongés dans un temps qui connaît la corruption des corps et des choses... et c'est précisément ce que le film, intitulé de façon appropriée *Warfare of the Flesh*, expose. La formule de Cherchi Usai (« *cinema is the art of destroying moving images* ») y trouve un parfait éclaircissement : tout l'art du cinéma consiste en une destruction de ce qu'il conserve. Regarder, c'est brûler (Godard dira dans *JLG/JLG* (1994), « l'art est comme l'incendie, il naît de ce qu'il brûle »; on pourrait également compléter la phrase de Pasolini, le cinéma, comme « la vie, s'écrit sur du papier qui brûle »).

Pour cette raison, je voudrais avancer que *Lyrisch nitraat* est traversé d'une thématique orphique (jusque dans le choix de l'*Orpheo* de Glück qui clôt le film), où le cinéma du passé s'est substitué à Eurydice en tant qu'objet d'amour qu'il faut sauver, mais dont le geste même du sauvetage risque d'en transformer les sels d'argent en poussière. Jacques Aumont, dans sa très belle analyse des *Histoire(s) du cinéma*, a donné le nom de « complexe d'Orphée » à ce retour sur le passé qui conserve et pétrifie à la fois⁷¹. Cette filière orphique qu'analyse Aumont, me permet de rajouter une définition supplémentaire au *lyrisme* du film — et qui ferait se rejoindre — sur ce point seulement — le projet de Delpue et celui de Godard : « Le lyrisme n'est jamais dans la confiance toujours mesurée de l'auteur mais dans la vivacité du geste qui coupe la confiance, pour faire revenir des éclats, d'éclatants morceaux du cinéma⁷². »

Mais le complexe d'Orphée est ambigu : on connaît la phrase de Godard selon laquelle « le cinéma autorise Orphée de se retourner sans faire mourir Eurydice », désignant par là la force du cinéma de pouvoir regarder en face le passé, son propre passé, sans le faire disparaître. Ce « se retourner », rejoint dans notre imaginaire (et aussi dans les *Histoire(s)*), la figure des filles de Loth qui, se retournant une dernière fois sur Sodome, furent transformées en statut de sel (et ce sont des sels d'argent, remarque Godard, qui fixent la lumière sur la pellicule). Mais c'est également l'Ange de l'histoire benjaminien

⁷¹ Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, p. 44-45.

⁷² *Ibid.*, p. 55.

qui, tout en étant propulsé vers l'avant, *se retourne* pour regarder, impuissant, l'amoncellement toujours plus haut de ruines projetées à ses pieds. C'est les puissances conjuguées de ces trois figures, conservation, pétrification, *ruinance*, qui rendent compte de la thématique orphique de *Lyrisch nitraat*. La conservation permet de re-voir le passé, le pétrifie, et tout à la fois génère de la ruine. Ces trois postures coexistent, de la même façon que le film fait coexister une pluralité de temps différents que la ruine, justement, libère.

b) Bill Morrison : précis de décomposition

Parmi les cinéastes contemporains de la « ruine », l'œuvre de Bill Morrison occupe une place privilégiée. Au début des années 1990, en collaboration étroite avec le Ridge Theater; Morrison travaille à l'élaboration de spectacles multimédia où il a la tâche de réaliser de courts films. La plupart de ceux-ci sont constitués de matériaux trouvés dans des archives institutionnelles (principalement la collection de *paper prints* du *Library of Congress*), ou encore recueillies au hasard des achats et des rencontres. La plupart de ces films sont aujourd'hui présentés de façons autonomes et représentent tous, à divers degré et pour diverses raisons, des bijoux.

La règle de ces premiers films (*Lost avenues*, *Footprints*, *Death Train*) consistait à pousser le principe du montage — attractif et intellectuel, pour reprendre des termes eisensteiniens —, pour produire des séries de sens : train/pellicule/foire/joyride dans *Death Train*, évolution de l'homme/cinéma primitif/films d'exploration / films scientifiques, dans *Footprints*, etc.

À partir de 1996, avec *The film of Her*, son parcours bifurque légèrement. *The Film of Her* est un documentaire saupoudré de fiction, sur la redécouverte, au début des années 30, de la collection des *paper prints* à la Library of Congress de Washington. Il semble que c'est à ce moment que sa réflexion sur la disparition/réapparition des films s'est amorcée, l'amenant, du coup, à ralentir son montage, à dilater le temps, à procéder par blocs de temps (*Trinity*, réalisé en 2000, est un film charnière à cet égard).

C'est à la fin des années 1990 qu'il s'intéresse directement à la pellicule corrodée et commence à explorer les possibilités plastiques et poétiques du matériau décomposé. C'est, de façon avouée, sur le terrain d'une réflexion sur la lutte de l'homme contre sa finitude que le cinéaste veut nous amener, et dont la pellicule pourrie serait une sorte de *memento*.

i. Decasia ou l'image-combat

Decasia – The State of Decay a été réalisé en 2001. Il est constitué de divers fragments en noir et blanc du début du siècle dernier jusqu'aux années 1940, certains fortement décomposés, mais qui en viennent à composer, tout en grisaille, une somptueuse allégorie de la survivance, du cycle de la création et de la destruction. Initialement, ce film était une commande du Ridge Theater, qui devait fournir un accompagnement visuel pour une symphonie de Michael Gordon dans le cadre d'une performance multimédia à Bâle en Suisse, avec le Basel Sinfonietta. On peut dire que depuis cette première présentation, la donne s'est quelque peu inversée. Non que la symphonie de Gordon soit négligée ou reléguée au second plan, elle est au contraire très présente et il est difficile de concevoir le film sans elle. Il semble toutefois que, au fil des présentations et de l'intérêt croissant pour cette œuvre, ce soit désormais le film qui est l'objet premier, dans lequel s'est intégré la symphonie, et non l'inverse.

Il demeure que cette fusion, naît du hasard et de la rencontre de talents, a produit une œuvre marquante, et qui réinvente sur bien des plans l'art du *found footage*, tout en reconnaissant la dette qu'il doit à cette singulière tradition, celle de Jacobs, de Cornell et de Gehr. Les films de Brakhage, et surtout ses films peints à la main, offrent également un modèle esthétique-perceptif singulièrement proche de l'effet provoqué par la dégradation et les décolorations du support filmique qu'expose *Decasia*, et dont nous avons déjà parlé à propos de la fin de *Lyrisch nitraat*.

Chaque photogramme (en suivant un procédé commun à Conner, Razutis et Jacobs), a été rephotographié deux ou trois fois, ce qui engendre un ralenti d'autant plus efficace qu'il permet à l'œil de capter les scories qui défilent et assaillent la pellicule et d'ainsi faire

de cette joute entre la matière et les images survivantes, un fascinant laboratoire expérimental. L'exemple le plus patent, et aussi le plus ironique, de ce combat entre matière et image, apparaît vers le milieu de *Decasia*, où l'on voit un boxeur lutter contre la moisissure qui ronge la pellicule. Cette séquence — qui fut d'ailleurs le « hasard décisif » dans le processus de création de Morrison, permet — presque trop littéralement — de cerner ce combat entre le premier film (un pugiliste s'entraîne, c'est ce que l'on déduit) et le bruit, le brouillage visuel, le *junk* dirait le cinéaste, que le temps a déposé sur la pellicule. Mais peut-on encore parler de brouillage, de bruit, comme si le message était simplement rendu illisible et opaque ? Aussitôt qu'on se prête au jeu de l'image, ces scories, ces marques de décomposition deviennent pleinement *de l'image* : ce que l'on voit c'est plutôt un boxeur qui doit se dépêtrer avec une sorte de substance ectoplasmique, avec des bouillons goulus, informes et instables, désordonnés et délirants : c'est presque un scénario extrait d'un film fantastique.

Ce régime visuel consiste à *faire-image* à partir d'images déjà tournées, décomposées et mise en série en suivant une trame générale, et qui saisit, comme dans ce cas, les étranges correspondances entre la décomposition et la figure décomposée. L'image, comme le dit Éric Rondepierre, joue avec sa destruction : c'est un sport de combat et de hasard.

Cette « image-combat » interfère violemment avec la fonction narrative première de cette scène — qu'on imagine enchâssée dans un film des années 1920-1930 (le cinéaste ne fournit au générique aucune indication historique, date, titre, réalisateur, bien qu'il possède toutes ces informations). La figure du boxeur a toujours été prisée au cinéma, qu'on pense aux pugilistes de Marey, Muybridge, Lumière et Edison, jusqu'aux joutes loufoques de Chaplin, entre autre parce que les scènes de combat de boxe arriment le mouvement des corps en lutte (c'est la dimension de monstration) sur une tension dramatique (qui, des deux boxeurs, va gagner, c'est la dimension, primitive, de la narration)... Dans ce cas-ci, c'est plutôt — sans doute — une simple séance d'entraînement, mais qui se métamorphose par le truchement des taches en une lutte, épique, entre le boxeur et un ennemi aussi redoutable qu'informe, qui finit par ne faire qu'une bouchée du vaillant, totalement ravalé, dans

l'intervalle entre deux plans (fig. 146). De plus, ce boxeur, reprenant ici le thème de la *vanitas*, lutte en vain contre la Mort, la grande Faucheuse — et en devient d'autant plus fantomatique. C'est d'ailleurs, il semble, ce thème qui a guidé la recherche de Morrison, et présidé à la construction de ce film, où chaque image est maintenue en suspension entre la création ou l'origine du monde et sa déréliction étonnante, dans une conception cyclique du temps, que vient appuyer la présence des tisseuses, des derviches, des manèges, mais aussi des rouets sur lesquels ont fait sécher de la pellicule de film⁷³. La ruine marque un intervalle de temps et indique un jeu de forces entre la première impression, l'indice de présence du profilmique (un boxeur s'ébroue devant une caméra) et les décompositions biochimiques qui sont autant de traces du passage du temps. Comme dans plusieurs autres fictions de ruines, il n'y a pas d'immédiateté entre la trace et sa signification, on dirait plutôt qu'il y a une opacification du sens, qui nous rend sensible au travail du temps, et nous invite à penser à partir de son ouvrage — qu'il faut concevoir à la fois comme écriture et comme dés-oeuvrement, événement. C'est l'expérience du temps que *Decasia* rend sensible.

ii. *Light is Calling* : l'amour, en ruines

Light is Calling, réalisé après *Decasia*, représente un autre bon exemple des paradoxes, et de la fécondité, de cet imaginaire de la ruine filmique dans l'œuvre de Morrison. En 2001, des employés de la Library of Congress à Washington lui présentent une copie nitrate fortement abîmée d'un film du cinéaste James Young, de 1926, *The Bells*, avec Boris Karlof et Lionel Barrymore, d'après une nouvelle de Poe, qu'ils étaient sur le point de détruire (ils possédaient un négatif d'origine qui lui était bien conservé et en parfait état).

En réimprimant à l'aide d'une tireuse optique chaque photogramme afin de ralentir le défilement des image et de mettre en valeur les effets plastiques engendrés par la

⁷³ Cette conception cyclique de la vie et de la mort concerne également les films de Morrison qui confie : « mes films pourriront aussi ». Voir Elisabeth Lebovici, « Mes films pourriront aussi. Entretien avec Bill Morrison », *Libération.fr*, 11 juin 2003, en ligne, <http://www.liberation.fr/imprimer.php?Article=116790>

décomposition de l'émulsion, Morrison remonta à partir de cette copie nitrates d'origine deux films *originaux* : *The Mesmerist* et *Light is Calling*, respectivement en 2002 et 2003. Une musique de Bill Frisell accompagne le premier ; une pièce originale de Michael Gordon (compositeur de *Decasia*), le second.

The Mesmerist conserve une certaine trame narrative (tout en transformant considérablement celle du film de Young) : un aubergiste se fait hypnotiser lors d'une fête foraine ; en flash-back (qui n'est pas dans le premier film), on découvre que cet homme a en fait assassiné et dérobé un riche voyageur juif, des années auparavant. Le passé revient le hanter, à mesure que la décomposition de la pellicule envahit l'image et que le film se transforme lui-même en vision cauchemardesque.

À la différence, *Light is Calling* est extrait d'une séquence unique, beaucoup plus courte et marginale par rapport à l'intrigue principale du film, et sa trame narrative est infiniment moins développée. Dans l'une des scènes du film de Young, un officier de cavalerie tombe sous le charme de la fille de l'aubergiste, tombée d'une charrette de paille dans laquelle elle se cachait. Il parvient à la séduire sommairement, et la convainc de filer avec le régiment (fig. 147). Cette scène, qui, au complet dure à peine 2 minutes dans le film original, est métamorphosée dans *Light is Calling*, suite à un procédé complexe, en un riche poème visuel de 8 minutes accompagné par une partition pour orchestre de Michael Gordon.

Pour réaliser ce film, chaque photogramme du film original a été multiplié quatre fois à la tireuse optique. Chaque série de quatre photogrammes a ensuite été surimposée avec le deux premiers photogrammes de la série suivante, et ainsi de suite. Ceci produit un étrange effet de fondu enchaîné continu, et contribue à cet effet de flottement fantomatique sur lequel repose l'efficace visuelle du film. *Light is Calling* est ainsi en quelque sorte le double redoublé et le décalque spectral du film de Young (fig. 148) : une histoire de fantômes, ou une histoire, au temps des fantômes, devant laquelle on serait tenté de reprendre cette citation de Nicole Brenez, à propos des films de Ricci Lucchi et Gianikian : « D'un photogramme à l'autre, les apparences contestent, minent, ruinent l'essence ; cette

silhouette que spontanément on ramène à l'identification d'un corps n'est qu'une ébauche dont chaque miroitement photogrammatique renvoie à la disparition, à l'effacement et à la mort⁷⁴. »

Le découpage de l'action, comme dans celle du film de Young, se résume à quelques traits minimaux : plans de la cavalerie, jeux de regards de la jeune fille et du jeune homme, rencontre du couple au centre de l'image, sortie du cadre par la droite. Cette description n'épuise pas toutefois ce qui se passe dans le film de Morrison, et qui a précisément à voir avec ce qui s'est *passé* à (et sur) la pellicule. Avec la décomposition du nitrate sont apparus de larges trous, crevasses, bouillons roses, blancs, pourpres, noirs, qui ont modifié le mouvement des corps et l'expression des visages, dégoulinant ou éclatant en girations spectaculaires, pris dans la « vague nébuleuse » (ou la « nébuleuse vague ») de l'émulsion décomposée (fig. 149-151).

Tout comme, à une autre époque, ces pierres imagées, d'agate ou de marbre dont il a été question au troisième chapitre, la pellicule ruinée crée des formes « naturelles », « engendrées par le temps », qui se prêtent au jeu des analogies et des métaphores : nuages, bourrasques, vagues gluantes, créature ectoplasmique, surdéterminant ou détournant parfois le sens des scènes représentées. Les effets d'empâtement, de lavis, de coulures que le hasard a produits rompent la continuité des gestes et développent en autant de tableaux réenchaînés, une nouvelle « intrigue », plus énigmatique, par-dessus la première, tantôt féerique ou onirique, tantôt cauchemardesque ou horrifiante, qui évoque tour à tour les têtes torturées des polyptiques de Francis Bacon, une valse de fantômes ou l'iconographie des contes de fées.

La technique de ré-impression que Morrison a employée dilate et complexifie la donne du temps. En effet, chaque photogramme se dédouble, pour passer à l'image suivante, en présent actuel et déjà-passé, surimprimé : chaque image génère de l'intérieur en quelque sorte sa propre succession, ou plutôt, chaque image actuelle se trouve nimbée de sa propre image virtuelle qu'il fait jaillir. Pour parler comme Deleuze, chaque « perception

actuelle s'entoure d'une nébulosité d'images virtuelles qui se distribuent sur des circuits mouvants de plus en plus larges, qui se font et se défont⁷⁵. » La « mélancolie des ruines » dans ce film — que l'élégiaque violon de Gideon Kramer accentue —, provient en bonne partie de ce rythme particulier, de cet intervalle de temps, suspendu et s'évanouissant, s'élevant et s'abolissant dans ses propres effets de mutation, dans un double mouvement de stase et de reprise.

Cette coalescence des temps de l'image crée un effet visuel tout particulier, puisque la succession plus ou moins régulière des images filmées (la scène à proprement parler) se trouve sans cesse agitée par la scansion irrégulière des motifs générés par la décomposition de la pellicule. La décomposition vient accentuer le « fait photogrammatique » du film : elle re-présente le mouvement décomposé, tout en produisant une recombinaison du mouvement : celui du cavalier et de la jeune fille se déplaçant dans le cadre, *mais aussi* de l'animation des couleurs, les ondulations, les effets d'embrasement sur la pellicule. Ainsi, ce film convoque et met en jeu ainsi un certain nombre de temps, sur la longue durée comme de l'instant : ces images apparaissent comme ce qui a *effectivement* duré malgré l'usure, qui a été sauvé ; en même temps, ce défilement d'images coexistantes ont quelque chose de fugace, d'insaisissable, disparaissant aussitôt apparu.

Ces images désœuvrées de Morrison, ces images survivantes, décloisonnent et déconstruisent le temps ordonné du récit, et se situent sur cette limite de lisibilité qui fait apparaître l'image en tant qu'image, entre indice et trace sans signification, entre une présence actualisée du passé et une énigme du temps. C'est de tout cela que se nourrit ces récits de ruines : un récit sans sujet, sans personnage à tout prendre, qui se compose, par fragments, à partir de l'événement de sa propre matière qui *agonise* et de son temps décomposé...

⁷⁴ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p. 321.

⁷⁵ Gilles Deleuze, « L'actuel et le virtuel », dans *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Dialogues », 1977, p. 179-180.

c) Ricci-Lucchi et Gianikian. Le temps décomposé : archives et histoire

Parmi les artisans de la ruine dans le cinéma expérimental contemporain, il serait impossible de passer sous silence pour finir la démarche obstinée et exemplaire d'Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian. Leurs films se composent pour la plupart de matériaux d'archive datant du premier quart du siècle : ils documentent et décortiquent une pratique des images, une logique du pouvoir et ils mettent en lumière, dans des œuvres d'une grande puissance visuelle, les relations complexes entre le médium cinématographique et l'inscription de l'histoire, l'esthétique et l'idéologie. Ils commencèrent leur carrière en réalisant dans les années 1970 des films parfumés, jouant de la synesthésie entre vision, son et odeur. En 1977, ils mirent la main sur un stock de pellicule 9,5 mm, un format de distribution amateur créé par Pathé, souvent en très mauvais état et qu'ils ne purent, longtemps, observer qu'à la main... C'est sans doute ces contraintes de lecture de l'image (à la loupe, ou par-dessus une table lumineuse) qui leur permirent de développer une méthode qu'ils ne cesseront d'explorer par la suite : lenteur du défilement et variation de rythme, travail méticuleux d'observation, photogramme par photogramme, arrêt sur image.

Frustrés par les employés de labo qui leur disaient qu'il était impossible de transférer des pellicules 9,5mm sur un autre format — ils mirent au point un appareil leur permettant non seulement de visionner, mais également de refilmer les bobines qu'ils trouvaient. Cette « caméra analytique », une tireuse optique artisanale, composée d'une caméra 16mm et d'un projecteur reconverti, évoque les machines et jouets optiques du XIX^e siècle. Ils peuvent, grâce à elle, faire défiler manuellement la pellicule (comme au premier temps du cinéma), manier différents supports et degrés de dommages de la pellicule, varier les chaleurs et ainsi — ce qui est toujours un risque — éviter que la pellicule s'enflamme.

En 1982, ils acquièrent d'un vieux laboratoire de Milan qui s'appêtait à s'en débarrasser un fond d'archives constitué par l'explorateur, opérateur, collectionneur et sympathisant fasciste Luca Comerio, mort amnésique et oublié en 1940 (paradoxe que souligneront à plusieurs occasions les cinéastes). Ils ont confectionné, à partir de ce fond et

d'autres fonds d'archives, au fil des ans, un ensemble de films fascinants qui réévaluent et explorent les traces de l'histoire laissée par ces lambeaux de pellicule, révélant à la fois une pratique des images (vues, paysages, scènes de chasse, etc.), l'« ordinaire » du colonialisme (parades à la gloire de l'Empire, catéchisation des jeunes filles, autochtones chargés de tâches serviles), du « tourisme-vandale », le fascisme naissant et les horreurs de la première guerre mondiale⁷⁶, en re-montant et re-montrant tout simplement ces images, sans commentaires explicites, avec seulement quelques intertitres, souvent assez laconiques. Leur idée serait que dans l'insignifiant, l'ordinaire on peut débusquer le détail dans lequel se logent les symptômes de l'histoire : les films sont scrutés, explorés grâce à leur appareil, qui leur permet de ralentir le défilement ou de s'arrêter sur un photogramme, de recadrer et d'employer des filtres de couleurs qui évoquent les teintages des films muets. Comme parfois dans les *Histoire(s) du cinéma* ou d'autres films-vidéos de Godard, nous re-voyons les images, tout en assistant à leur analyse. La décomposition du mouvement (plus près en cela de Marey que de Lumière), met en valeur la décomposition du matériel filmique, sa nature matérielle, pour produire un catalogue analytique bouleversant des images du début du siècle. Comme ils l'écrivent :

Nous voyageons en cataloguant, nous cataloguons en voyageant à travers le cinéma que nous allons re-filmer. [...] La construction d'une caméra analytique nous permet [...] de fixer et de reproduire dans des formes inhabituelles le matériel d'archive. Grâce à elle nous réalisons nos « mises en catalogue », nous archivons, parmi la masse d'images trouvées et que nous avons, celles qui provoquent en nous de fortes sensations. Emploi de l'ancien pour le nouveau, pour faire émerger des actualités les sens cachés, pour renverser les sens premiers. Mémoire de fin de millénaire sur les comportements, les idéologies⁷⁷.

C'est le cas notamment de *Dal polo all'equatore (Du pôle à l'équateur)*, film de 1987, vu par certains comme leur chef-d'œuvre et qui leur prit cinq ans à réaliser. Ce film emprunte à la fois son titre et un grand nombre de ses images à un film de compilations

⁷⁶ Parmi les nombreux titres, mentionnons *Oh! Uomo* (2004), *Images d'Orient – Tourisme vandale* (2001), *Inventario Balcanico* (2000), *Lo Specchio di Diana* (1999), *Su tutte le vette e pace* (1999), *Uomini, Anni, Vita* (1990), *Frammenti* (1987).

des années 1920 (bien que plusieurs vues datent du début du siècle), monté et en partie tourné par Comerio dans une tentative de se « conformer à la forme du documentaire fasciste⁷⁸ ». Les deux cinéastes ré-organisent ce matériau et le retravaillent afin d'en subvertir, par le ré-agencement et le re-visionnement de ses éléments, les visées initiales. Ils le transforment en un voyage hypnotique dans le temps et l'espace, que vient accentuer les vrombissements électroniques du musicien Keith Ulrich.

Du pôle jusqu'à l'équateur, en effet, on parcourt un espace géographique, du nord au sud, mais aussi une stratification temporelle complexe qui, tout en faisant fi d'un ensemble de faits historiques (dates, lieux, provenance des images), nous place devant une histoire de notre temps qu'il nous est donnée de revoir, d'imaginer à nouveau, de « rendre à nouveau possible ». Parties de chasse en Arctique et en Afrique, défilé de noirs affublés de costume, parade de militaires dans les colonies, catéchisation de jeunes africaines, scènes de la première guerre mondiale (figs. 152-154), etc. Le ralenti confère une prégnance spectrale aux images (on revient à l'expérience de Gorki au cinéma) : il fait apparaître la mise en scène du réel pour la caméra, mais aussi ce qui lui échappe, le « *flow of life* » dont parlait Kracauer, que l'agrandissement ou l'arrêt sur image, révèle d'autant mieux : ces images exhumées témoignent et font œuvre de résistance⁷⁹.

Ces images, « travaillées par l'arrêt et la répétition » — dont Giorgio Agamben a décrit dans un très bel article toute la portée « historique et messianique » pour le

⁷⁷ Angela Ricci-Luchi, Yervant Gianikian, « Notre caméra analytique », *Trafic*, n° 13, hiver 1995, p. 32.

⁷⁸ Sergio Toffetti (dir.), *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, op. cit.*, p. 98 (je traduis).

⁷⁹ La section 9.3 « Conquest » du film encyclopédique de Gustav Deutsch *Film Ist*, il propose également « inventaire de l'exotique » cinématographique du cinéma des premiers temps. On y retrouve des fauves (envahissant un salon mondain), des Africains en pagne, des danses hindoues, des *tribus* australiennes (filmées par Martin Johnson lors de l'expédition menée par Jack London dans les mers du Sud). De façon très significative, Deutsch insiste beaucoup sur les regards à la caméra de ces hommes et de ces femmes : ils permettent d'inscrire directement leur conscience de la caméra et, par le fait même, du dispositif du regardeur, arraché à son invisibilité. Ces instants, rares, nous montrent une image qui, rétroactivement, fait acte de résistance. Quelque chose a échappé à l'objectivation, et nous fait signe. L'image plaide alors à rebours de ce pour quoi elle a été conçue : elle témoigne, comme c'est souvent le cas chez Ricci-Lucchi et Gianikian, pour une mémoire dépossédée.

cinéma⁸⁰ — nous montrent non seulement des sujets et des paysages « exotiques », elles *allégorisent* l'époque coloniale en la rendant à nouveau disponible au « possible », c'est-à-dire en restituant leur pouvoir critique. Elles re-présentent des « sujets et des situations filmés » *et en même temps*, les soubassements idéologiques, les *a priori* esthétiques qui présidèrent à leur enregistrement⁸¹. Comme l'écrit Emeric de Lastens : « Arrêter le regard sur les détails d'époque, le geste d'un soldat ou d'une enfant, cataloguer ou inventorier des images à l'origine déjà indexées à une pure fonction descriptive et indicielle, c'est métamorphoser ces ruines en représentations de l'imaginaire historique⁸². »

La vitesse du déroulement caractéristique de leurs films est fondée sur un effet d'interruption et de reprise du flux des images, créant un effet de sidération plastique, proportionnel au trouble que les images produisent : leur beauté donne lieu à une « expérience esthétique ambivalente », dans la mesure où elle appelle un déplacement critique permanent. Comme le souligne Jeffrey Skoller⁸³, le sujet se trouve tout à la fois absorbé par le grain, la luminosité, le spectre de couleurs solarisées des images et en même temps troublé, repoussé par le spectacle qu'elles donnent à voir — la capture d'un ours polaire, la mise à mort d'une antilope, des éthiopiens traversant un lac chargés de marchandises et d'un tricolore savoyard, des petites africaines défilant en rangs et faisant leur signe de croix devant une religieuse à la voilette blanche — et qui était destinée à produire des effets de fascination ou de consolidation nationale. Nous sommes donc toujours pris entre notre position de spectateur contemporain et les différentes positions spectatorielles, les réactions que ces mêmes images pouvaient susciter il y a 90 ans. Voyage immobile, donc, que l'arrêt sur image mobilise...

⁸⁰ « On comprend [...] pourquoi un travail avec des images peut avoir une telle importance historique et messianique, parce que c'est une façon de projeter la puissance et la possibilité vers ce qui est impossible par définition, vers le passé. » (Giorgio Agamben, « Le cinéma de Guy Debord » [1995], dans *Image et mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts et esthétique », 2004, p. 91 et sq.)

⁸¹ Sur ce point, lire également l'analyse de Joel Katz, « From Archive to Archiveology », *Cinematograph*, vol. 4, 1991, p. 96-103 et celle de Scott Macdonald, « From the Pole to the Equator », *Film Quarterly*, printemps 1989, repris dans Sergio Toffetti (dir.), *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, p. 34-44.

⁸² Emeric de Lastens, « Destin des images survivantes », *Cinergon*, n° 16, 2003, p. 26.

⁸³ Jeffrey Skoller, *Shadows, Specters, Shards*, op. cit., p. 22-25.

Traversées par les sédiments historiques qui se sont déposés sur la pellicule et dans notre mémoire, ces images font constamment se télescoper le Maintenant avec l'Autrefois. Cette « dialectique à l'arrêt », pour employer l'expression de Benjamin, permet de redonner corps au temps passé, ou de redonner du temps à ces corps aujourd'hui disparus, dans une double opération de sauvetage — fut-elle métaphorique —, et des matériaux et des individus, spoliés ou emportés dans le tourbillon du siècle (figs. 155-156).

Les films de Ricci-Lucchi et Gianikian nous proposent une écriture singulière de l'histoire fondée ni sur la mise en récit, ni sur un méta-commentaire. Plutôt, ils nous remettent en présence d'une réalité brute, en lambeaux, volontiers opaque, qui conserve toute son ambiguïté et sa puissance d'évocation. Ils nous place devant une mémoire historique hantée, non-réconciliée, une histoire entrevue dans les ruines de ce qui reste.

Conclusions

Tous ces films en ruine nous en disent peut-être, au bout du compte, moins long sur les films qu'ils réemploient, que sur notre propre relation au temps, aux images et à leur histoire aujourd'hui. Ils participent, comme nous l'avons vu, d'une vaste constellation de pratiques et de questions (patrimoniales, technologiques, institutionnelles), qui forme un pan incontournable de cet imaginaire contemporain de la ruine au cinéma, que nous avons tenté, tout au long de la thèse, d'explorer.

Ces films nous invitent à envisager le « temps vécu » du sujet-spectateur de cinéma autrement que dans les termes de la narratologie, qui conçoit toujours le temps en fonction d'un « temps pour comprendre » qui trouve son fondement dans le jeu ou le pacte fictionnel ou documentaire. Il faudrait penser plutôt un mouvement dans le temps, entre les strates de temps des images. Ces films en ruines conservent et ré-exposent cette relation au temps. Ces palimpsestes de temps exposés, présents et passés, instaurent une nouvelle mélancolie spectatorielle, une mélancolie des ruines, propre au cinéma, née du temps, de son archive et de son anachronique actualité.

*Comment boucler, sans le clore, ce parcours que nous avons entrepris au cœur de l'imaginaire des ruines et du cinéma, qui nous aura mené de l'Antiquité à la Chute du Mur, de la question patrimoniale aux poétiques expérimentales de l'archive, des ruines de Rome à celles de Berlin ? Comment finir, donc, sinon que de façon anachronique, cette recherche sur le temps décomposé ? Le « modèle archéologique » sur lequel nous nous sommes penchés dans le dernier chapitre sur l'archive filmique, a pu rappeler la façon dont les ruines de l'Antiquité sont apparues, dès la Renaissance, comme un sujet digne d'intérêt. Évidemment, le cinéma est aussi « passé par là ». Aussi, proposons-nous, en guise de conclusion, et pour donner une expansion à certaines idées avancées au fil des chapitres, une traversée succincte de la question du « cinéma moderne » et de l'« Antiquité », avant de fournir une lecture de *Viaggio in Italia* de Rossellini qui, plus que n'importe quel autre film — et mieux que n'importe quel discours théorique —, condense, emblématise, et a profondément inspiré, les enjeux de cette thèse. Ce film nous permettra de retrouver, directement ou indirectement, quelques-uns des grands thèmes qui ont sillonné nos réflexions, et nous amènera à conclure sur un nouveau chantier, qui travaille en sourdine depuis les toutes premières pages de cette étude sur les ruines et le cinéma, celui du lien entre cinéphilie, mélancolie et expérience du temps.*

Conclusion(s)

La brèche entre le passé et l'avenir

1. Modernités de l'Antiquité

Si les « poétiques de l'archive » que nous avons étudiées dans le sixième chapitre nous ont permis de déceler un « modèle archéologique » dans le traitement du matériau filmique, cette approche archéologique, stratigraphique est également à l'œuvre dans l'approche de l'Antiquité. Nous avons vu dans le second chapitre de cette thèse de quelle façon, depuis le cinéma des premiers temps jusqu'à aujourd'hui, l'Antiquité a pu apparaître comme un sujet digne d'intérêt, offrant à l'imagination des décorateurs et des scénaristes de Cinecittà ou d'Hollywood l'occasion de satisfaire le goût du public pour le faste, l'exotique et l'épique. Des *Derniers jours de Pompéi* jusqu'à *Gladiator*, le *péplum* n'a cessé de confirmer le statut spectaculaire de l'Antiquité et de ses ruines tout en se conformant, pour faire vite, avec un certain régime « classique » de l'image-mouvement. Mais il existe un autre versant de la représentation de l'Antiquité, des ruines et du passé. La question de la brèche entre le passé et le présent, du lien rompu entre soi et le monde, du refus de la suture rassurante du cinéma classique qui caractérisent nombre de films au sortir de la guerre se transmet dans un ensemble d'œuvres s'attachant à l'Antiquité, et qui ont fait sienne une poétique du fragment, de la mémoire et de la trace. Comme le notaient Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher, dans l'introduction de leur ouvrage *La mémoire en ruines*, « après Guernica, Hiroshima et les camps de la mort, [le romancier, mais on pourrait ajouter le cinéaste] sait que revisiter l'Antiquité nous met en demeure de parcourir les sites du passé avec une conscience du présent déchirée, trouvée, fragmentée, à recomposer

indéfiniment¹. » Comment ne pas voir dans *Moïse et Aron* (1975) ou *La mort d'Empédocle* (1986) de Straub-Huillet, *Edipo re* ou *Medea* de Pasolini, *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet, même *Satyricon* de Fellini et *Le mépris* de Godard, une conscience de la déchirure de l'histoire qui préside à l'appréhension de l'Antiquité, qui informe obliquement le récit et le réseau d'analogies dans lesquelles il est enchâssé, qui se signale parfois par le choix des lieux de tournage (chez Pasolini ou Straub-Huillet notamment) ou la structure même de l'œuvre (chez Pollet ou Fellini). Les ruines de — et notre relation à — l'Antiquité ne sont plus, en somme, « innocentes » : elles évoquent de trop près d'autres décombres. Il semble bien que ce soit à travers le prisme, fût-il éclaté, fût-il réfracté, de la conscience d'un présent foré de béances et de vides, que ce passé nous parvient. Et ce passé est avant tout une énigme, un fragment de poterie brisée, un manuscrit incomplet, un monde évanoui².

Dans ce long poème sur la mémoire qu'est *Méditerranée* (sorti la même année que *Le mépris* de Godard), la caméra hypnotique de Pollet — portée par la narration de Sollers — sillonne la côte méditerranéenne, scrute à plusieurs moments, en de longs travellings latéraux (qui font penser à *Nuit et brouillard*), une rangée de barbelés torsadés, des carcasses de bunkers, et des colonnes antiques renversées, sur lesquelles le cinéaste se penchera également dans *Bassae*. Toute la mémoire du monde méditerranéen, le passé comme le présent, est donnée ici en autant de fragments de phrases, de fragments d'images,

¹ Valérie-Angélique Deshoulières, Pascal Vacher, « “La louche fascination de l'irrévocable” », dans *La mémoire en ruines*, *op. cit.*, p. 9.

² L'exposé du projet du *Satyricon* par Fellini est sur ce point limpide : « J'aime imaginer que, tel l'archéologue qui, à travers des tessons de terre cuite, essaie de reconstruire une forme ébréchée, incomplète, mutilée, mais faisant allusion à l'image d'une amphore, d'un buste d'homme, d'un visage de femme, de même le film, à travers des épisodes incomplets, certains sans début, d'autres sans fin, d'autres encore vides dans les parties intermédiaires, devrait suggérer, laisser entrevoir les limites, les réalités d'un monde disparu, la vie de créatures aux us et coutumes incompréhensibles, les rites, la quotidienneté d'un continent désormais englouti dans la galaxie du temps. [...] Le film devrait permettre d'entrevoir un univers enseveli, proposer des images comme voilées par la poussière, terreuses, un film brisé dans sa structure inégale : des épisodes longs et bien articulés, d'autres plus lointains, flous, impossibles à reconstruire à partir de leur ensemble fragmentaire. Non pas un film historique, mais un film de science-fiction. » (Federico Fellini, *Faire un film*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point », 1996 [1991], p. 173-174)

ressassées, répétées, impossibles à totaliser, et dont le sens ne jaillit que dans la relance de sa propre énigme³.

Dans le *Satyricon* de Fellini, le tremblement de terre qui foudroie les bas-fonds babéliens de Rome, renvoie moins, figurativement, à l'imaginaire catastrophiste des *Derniers jours de Pompéi* qu'à l'expérience des bombardements aériens de la Seconde Guerre mondiale. Le cadavre sur lequel une poussière blanche retombe, à la fin de la scène, rappelle tout autant les figures exhumées de Pompéi que les cadavre irradiés d'Hiroshima (on pourrait presque y lire une citation d'*Hiroshima mon amour*). Et le film lui-même répond bien, du point de vue de sa structure, à la fragmentation de l'ouvrage de Pétrone, en refusant les raccords, le liant, en se faisant l'archéologue d'un monde enfoui, aussi mystérieux qu'une fresque pompéienne⁴, tout en tentant de restituer l'expérience brisée, cynique, désarticulée d'un monde contemporain d'après la catastrophe.

Les ruines de *Medea* de Pasolini, filmées en Turquie et en Syrie, incarnent à leur tour, physiquement, cette « force scandaleuse du passé », cette résistance violente au monde moderne (qu'il décrivait également dans *Le Mura di Sana* (1970), tourné au Yémen), qu'il opposait à l'architecture rationalisée, aseptisée, « fascisante » de Pise ou des banlieues romaines. De la même façon, dans *Mamma Roma*, dans la *peripheria* de Rome, aux horizons de condominiums blancs, Pasolini oppose une autre périphérie, celle des espaces vides où s'agglutinent des vastes blocs de ruines romaines, où l'on voit au loin le squelette de l'aqueduc de Néron. C'est cet espace qui encadre et qu'*habite* la jeunesse pasolinienne, faute de *lieux* véritables pour séjourner. Ces espaces, lourds d'une mémoire, mais ne possédant pas de voix pour l'articuler, se trouvent ré-affectés par les échanges, les errances, les expériences de ces jeunes sans avenir. Ce sont eux qui continuent à y relancer des

³ Sur *Méditerranée*, on lira entre autres, Jean-Pierre Faye, « La mer intérieure. Textes sur *Méditerranée* », *Cahiers du cinéma*, n° 187, février 1967, p. 34-39 ; Dominique Païni, « La vocation des poètes », *Trafic*, n° 13, hiver 1995, p. 105-110.

⁴ Le personnage principal du film, à la toute fin, apparaît dans une image figée, et on retrouve la galerie complète des personnages du film, peints, sur un muret en ruines, au bord de la mer. Dans l'ensemble du film (voir notamment la scène du banquet), à l'aide de la lentille cinémascope et des palettes de couleur, Fellini est parvenu à aplatir la profondeur de l'image, pour créer plastiquement une impression de fresque romaine.

rapports de vie (et de mort), à même la brèche entre le passé et l'avenir, redonnant à la *forza del pasato* toute son actualité anachronique. C'est bien à la croisée des temps, coexistants et désarticulés à la fois, que toute l'œuvre poétique, cinématographique et critique de Pasolini se déploie⁵.

2. Survivances de *Viaggio in Italia*

Ces chantiers ou ces lieux chargés d'histoire qu'explore Pasolini (et Antonioni à la même époque, dans *La notte* ou *Il deserto rosso*, notamment) semblent souvent encore empreints par les images de la guerre qu'avait auparavant filmées Rossellini (dont une bonne partie de l'œuvre repose sur la fracture entre le monde moderne et le passé). *Viaggio in Italia* possède sur ce point, du moins en ce qui nous concerne, un caractère privilégié et qui lui confère un caractère emblématique par rapport aux enjeux de cette thèse (ceci explique aussi que nous ayons voulu conclure cette thèse, malgré l'anachronisme, en parlant de ce film).

Viaggio fait partie de ces œuvres qui ont bouleversé la donne du cinéma, et ouvert une brèche décisive dans laquelle se sont engagés, notamment en France et en Italie, plusieurs jeunes cinéastes qui y auront vu en quelque sorte le passé de leur avenir⁶. Ce dont ils se feront les héritiers serait précisément, et paradoxalement, une mise en crise de l'idée

⁵ Dans un de ses poèmes écrit au moment du tournage de *Mamma Roma* — et qui fait écho à la lettre de Pétrarque à Colonna à propos de Rome que nous avons précédemment citée — on peut lire :

« *Un solo rudere, sogno di un arco, / di una volta romana o romanica, / in un prato dove schiumeggia un sole / il cui calore è calmo come un mare: / lì ridotto, il rudere è senza amore. Uso / e liturgia, ora profondamente estinti, / vivono nel suo stile - e nel sole - / per chi ne comprenda presenza e poesia. / Fai pochi passi, e sei sull'Appia / o sulla Tuscolana: lì tutto è vita, / per tutti. Anzi, meglio è complice / di quella vita, chi stile storia / non ne sa. I suoi significati / si scambiano nella sordida pace / indifferenza e violenza. Migliaia, / migliaia di persone, pulcinella / di una modernità di fuoco, nel sole / il cui significato è anc'esso in atto, / si incrociano pullulando scure / sugli accecanti marciapiedi, contro / l'Ina-Case sprofondate nel cielo.* » (Pier Paolo Pasolini, *Poesia in Forma di Rosa*, Garzanti, Milano, 1964)

⁶ Dans sa célèbre « Lettre sur Rossellini », Rivette écrivait : « Il me semble impossible de voir *Voyage en Italie* sans éprouver de plein fouet l'évidence que ce film ouvre une brèche, et que le cinéma tout entier y doit passer sous peine de mort. » Puis vers la fin : « Voilà notre cinéma, à nous qui nous apprêtons à notre tour à faire des films. » (Jacques Rivette, « Lettre sur Rossellini », *Cahiers du cinéma*, n° 46, avril 1955, p. 14 et 24)

de transmission⁷. En effet, si « ce film ouvre une brèche », c'est en étant lui-même le *signe* manifeste d'une brèche entre le passé et l'avenir, entre l'homme et le monde. Rossellini pose peut-être de nouvelles pierres, devenues pierres de touches du cinéma moderne : réinvention de l'esthétique du fragment et de l'ellipse, art du déphasage entre gestes et paroles, fractionnement du sujet redevenu étranger au monde, mise en ruine de l'enchaînement propre au récit narratif classique, etc⁸. Il est sans doute significatif pour le propos que je défendrai ici que Rossellini ait auparavant, et au plus près, filmé les ruines de la guerre, à Rome, Florence, à Berlin, et qu'il ait immédiatement reconnu (nous le répétons depuis le début de la thèse), le nouveau régime d'images que la guerre introduisait *de force* dans le cinéma, et qui lui donna une valeur, auparavant méconnue, d'actualité pour l'histoire. Du passé-présent traumatique de la guerre qui figure dans *Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero* et jusqu'à *Stromboli* et *Europa 51*, au très-passé antique de Pompéi et de Naples dans *Viaggio in Italia*, il y a sans doute plus qu'un pas : le franchir, ne fut-ce que de façon heuristique, permet néanmoins de rajouter une couche de sens supplémentaire à la stratification des temporalités dont ce film est porteur et au delà, de relire à rebrousse-poil la modernité de ce film à partir de la fracture dans l'imaginaire que la guerre avait engendrée.

Partir de cette fracture, traiter des restes, des éclats qu'elle a laissés dans son sillon, c'est rendre compte d'une disparition. Mais c'est aussi *remarquer* les survivances, les fragments d'une forme, d'un échange, d'une pratique ou d'une question, à l'intérieur d'un dispositif historique, ou d'une configuration de savoir qui la dépasse, la déborde, l'*anachronise*. Pour le dire plus simplement, plutôt que de liquider tout bonnement l'héritage ou de se lamenter sur la perte de la tradition (notamment la tradition poétique des

⁷ Cette question sera d'ailleurs reprise dans la plupart des films qui portent ouvertement l'influence du film de Rossellini, et en particulier *Le mépris* de Godard et, plus près de nous, *Iklimmer* (*Les climats*, 2006) du cinéaste turc Nuri Bilge Ceylan. Le film de Ceylan met en scène un couple qui s'écroule, au cours d'un voyage sur la côte méditerranéenne en Turquie. Ceylan y joue un professeur d'archéologie à l'Université qui, au tout début du film, photographie les ruines d'un temple.

⁸ C'est l'idée que développe également, mais différemment, Alain Bergala, « Roberto Rossellini et l'invention du cinéma moderne », dans Roberto Rossellini, *Le cinéma révélé*, *op. cit.*, p. 7-30.

ruines), Rossellini met en scène sa mise en question, à partir d'un déphasage entre ses personnages et ce dont ils sont censés hériter. C'est le sens d'une perte de sens de la transmission et de l'héritage qui se fait jour alors, comme un lot qui échoit, qui est transmis aux *rescapés*.

Pour Hannah Arendt, le testament « assigne une place au vivant », garantissant une continuité historique et la conscience de soi comme sujet historique. Mais si nous cessons de nous représenter le sens, le temps et l'histoire comme ce qui nous échoit par destination, dans le flux continu des jeux de générations, d'écoles, de filiations et de traditions, alors comment nous représenter le sens de *ce qui reste* ? Ces traces peuvent-elles encore être traitées, si le fil de la tradition est reconnu comme rompu ? Comment accueillir un héritage, à partir du moment où nous nous situons dans ce qu'Hannah Arendt a appelé « *the gap between past and future*⁹ », que l'héritage a cessé de résonner comme une pratique de sens et le lieu d'une reconnaissance symbolique pour se situer dans le monde ? Que cet héritage, enfin, pour reprendre en la détournant l'expression de René Char, ne semble « précédé d'aucun testament¹⁰ » ? Rossellini, avec *Viaggio in Italia*, se place au centre de ce questionnement.

Dans *Viaggio in Italia*, Kathrin et Alex Joyce ont hérité d'une propriété à Naples d'un certain Oncle Homère, qui y avait élu domicile durant la Seconde Guerre mondiale. Dès le départ, ce couple de Londoniens que l'on voit rouler en Bentley présente ce voyage comme une excursion dont ils se seraient passés (le mari en particulier) : passage protocolaire pour se débarrasser d'un héritage dont ils ne sauraient que faire (« *we should be able to get rid of this inheritance business in no time* »), et dont l'occasion de vacances pèse plus qu'elle ne paraît reposer (« *This is the first time we've been really alone ever since we married... - Yes, I suppose it is...* », répond le mari, grincheux).

Arrachés à leurs positions sociales qui les maintenaient dans des espaces sécurisés, Kathryn et Alex se retrouvent étrangers l'un à l'autre dans une terre également étrangère

⁹ Il s'agit du titre de la préface de *Between Past and Present*.

(d'où le titre en anglais, *Strangers*, qui se décline de multiples façons). On pourrait dire que, n'ayant pas d'enfants et avec des liens d'amour passablement émoussés, leurs seuls rapports étaient de convenance sociale (« *at home, everything seemed so perfect* »), et l'ironie du mari n'y changera rien : « *Now that we're strangers, we can start all over at the beginning... rather amusing don't you think?* » Ce nouveau départ qui s'annonce avec cette pointe cynique sera, en fait, l'occasion d'une série de révélations (« *I didn't know you were so fond of women* », « *I didn't know you were so keen on museums* », etc.) et la montée graduelle du mépris. Libres de se voir en face comme des étrangers, le couple tombera en miettes (c'est également la condition de leur salut).

On pourrait dire que la *méprise*, il y en a de multiples dans ce film, porterait déjà sur le sens du voyage. Pour Alex, il s'agit d'un « *business trip* », dont le seul enjeu consiste à faire une vente rapide et fructueuse ; Kathrin, pour sa part, voudrait qu'il s'agisse d'un « *pleasure trip* », d'où son excitation à l'idée de visiter Pompéi et de découvrir Naples, à voir son mari prendre du repos, etc. Cette mésentente produira deux feuilles de routes séparées : elle tracera la sienne dans le musée national de Naples, sur les *campi* Flegrei, dans la grotte des Sybilles (c'est la visite obligée de la région) ; lui, du côté de Capri, des soirées mondaines, à la recherche de plaisirs qu'il ne trouvera pas. Au final, on ne saura pas si un acheteur s'est prononcé sur la propriété, les visites de Kathrin la bouleverseront plus qu'elles ne lui procureront du plaisir. C'est autre chose, d'inattendu, qui les attend.

Vers la fin du film, au moment où ils constateront que leur divorce est inévitable, ils seront contraints par un ami archéologue de visiter le site de Pompéi où ils assisteront à la « résurgence » d'un couple, enterré sous la lave, dont on vient de couler un moule. Kathrin, devant ce spectacle, fondra en larmes et quittera éplorée le chantier des fouilles. Le couple errera alors dans les ruines de Pompéi, et une fois lancés dans les rues de Naples, leur voiture sera à nouveau forcée de s'immobiliser, arrêtée par une foule mobilisée pour une

¹⁰ René Char, cité dans Hannah Arendt, *Between past and future: Eight exercises in political thought*, New York, The Viking Press, 1968, p. 3.

fête religieuse (la fête de Saint-Janvier)¹¹. Emporté dans la mêlée, par l'afflux populaire, et par le miracle qui y a lieu (un homme retrouve la vue, un autre l'usage de ses jambes), ils se trouvent frappés par une grâce inattendue et retombent dans les bras l'un de l'autre. Ils font leur autocritique et se confessent leur amour, révélé, comme par miracle.

On aura reconnu ici le parcours (vers la grâce) du personnage-type rossellinien (il suffit de penser à la fin de *Stromboli*, de *Germania anno zero*, d'*Europa 51*) qu'il a lui-même décrit en ces termes : « un être tout petit au-dessous de quelque chose qui le domine et qui, d'un seul coup, le frappera effroyablement au moment précis où il se trouve librement dans le monde, sans s'attendre à quoi que ce soit¹² ». On pourrait dire que, comme un bâtiment en ruines qui aurait perdu toute valeur d'échange et d'usage, une fois dépouillé de leur laque et de leur couverture sociale, le couple se révèle à lui-même comme ruine, exposé à la sédimentation du temps¹³. Les ruines de Pompéi et le couple désenséveli, leur renvoient leur propre image, en abîme. Or, ce dénuement est aussi la condition du dénouement : c'est en suivant cette voie du dépouillement, le long de ce temps horizontal stratifié, qu'ils seront soudain frappés, « effroyablement », par cette chose qui « les domine », verticalement, comme un instantané épiphanique.

Afin de bien mesurer la portée de cet « instant miraculeux », il nous faut repartir de cette question de l'héritage, qui sert de prétexte narratif au film, afin d'envisager sa relation avec le couple qui se délite. Les Joyce héritent en effet d'une propriété habitée sur tous les plans : habitée par une famille de serviteurs dont le mari, ami de l'oncle, travaille aux excavations de Pompéi ; habitée par les souvenirs de l'oncle que souligne le guide qui leur fait faire le tour de la propriété (les toiles, les meubles, la patience collectionneuse) ;

¹¹ Dès le début et tout au long du film, les parcours en voiture sont ponctués d'arrêts, d'attente, à l'image du film qui est, lui aussi, ponctué de longues plages de latences, de suspension. La voiture représente aussi un filtre derrière lequel le couple se protège : une fois sortis et mêlés à la foule, ils se retrouvent « librement dans le monde », selon le mot de Rossellini.

¹² Cité dans Alain Bergala, *Voyage en Italie de Roberto Rossellini*, Paris, Éditions Yellow now, 1990, p. 47.

¹³ Jean-Louis Déotte explique bien cette relation entre valeur d'usage et valeur d'exposition, propre à la fois à l'art et aux ruines. On pourrait dire (et plusieurs l'ont dit), que la ruine est, partant de là, l'œuvre d'art par excellence ou, plus exactement, que toute œuvre est toujours-déjà ruine, en tant que « mode d'apparaître » et d'exposition. Voir Jean-Louis Déotte, *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée*, *op. cit.*, p. 33-49.

habitée, enfin, par sa position géographique : sur la côte napolitaine, la terrasse donne sur Capri, Pompéi, le Vésuve, etc. Tous ces lieux sont littéralement enceints d'une lourde tradition, historique, littéraire, artistique (fig. 157). Cette propriété, en d'autres mots, est tout sauf un non-lieu, un espace de transit. Sa valeur d'échange est en quelque sorte, de partout, écrasée par sa valeur objective d'histoire et sa valeur subjective d'ancienneté, d'où l'incompréhension de l'ami devant la volonté du couple de s'en débarrasser. Le moment épiphanique du couple, et de Kathrin en particulier, survient au moment où ils auront subi jusqu'au bout, jusqu'à l'intolérable, leur non-appartenance au temps compris comme présent toujours débordé par le passé et l'avenir. Cette réalisation, lente, se jouant dans les moments de latence où le temps de l'action est suspendu, survient à force de se heurter à la ville et à ses habitants, au rythme et à la logique de son temps. Si Rossellini disait de Naples qu'elle « présentait le sentiment de la vie éternelle », c'est précisément parce que, partout les vivants jouxtent les morts, partout, vie et mort se relaient.

Durant l'une de ses multiples pérégrinations dans les rues de Naples en voiture, Kathrin voit l'un à la suite de l'autre un berceau et un corbillard, conjuguant dans un même champ du regard, les deux extrémités du destin humain. Son regard insiste sur le nombre considérable de femmes dans les rues qui sont enceintes (autre façon de penser l'engendrement et la filiation). Dans les catacombes, Natalia montre à Kathrin le squelette d'un individu, mort il y a 300 ans, dont elle s'occupe et à travers lequel elle prie pour son propre frère, mort en Grèce durant la guerre, et dont on n'a jamais pu retrouver le corps. Dans le musée de Naples, le guide dit à Kathrin que la statue de la fille de Zeus ressemble comme deux gouttes d'eau à sa fille, et dans la grotte des Sibylles, un autre guide indiquera du doigt une des stations du voyage d'Ulysse et le lieu où les troupes anglaises débarquèrent durant la Seconde Guerre mondiale, faisant se juxter sur un même plan, dans une même phrase, le présent, le passé, et un temps mythologique. En somme, on entretient avec le passé des rapports de vie, la communauté est maintenue par une série de liens

imaginaires et symboliques, des récits de filiation, de scénarios d'engendrement¹⁴, etc. De la même façon, c'est avec une délectation que ne peuvent partager les Joyce que leur ami les invite à assister à l'exhumation du couple de Pompéi, comme s'il s'agissait d'assister à une naissance.

Or, c'est précisément cette suture dans le temps qui est montrée comme liquidée ou rompue tout au long du film, à la fois chez les deux principaux protagonistes et, à travers eux, sur un plan plus formel, dans l'économie du regard et des cadrages. Après avoir perdu leurs liens de société (liés à un lieu, Londres) qui leur assurait une continuité (imaginaire, symbolique) dans le monde, leur *délocalisation* (ou leur *déterritorialisation*) les plonge dans une inquiétude du temps. Alors que de partout le temps fait lien avec l'*autre*, il fait *faux raccord* avec eux.

Pour reprendre la formule que Jean-Luc Godard avait employée à propos du *mépris* — adaptation du roman de Moravia, mais reprise avouée du film de Rossellini —, ces personnages sont des « naufragés du monde occidental, des rescapés du naufrage de la modernité¹⁵ ». Ces naufragés, dira-t-on, ont perdu jusqu'au sens du naufrage, comme naufrage¹⁶. On dira que c'est l'apprentissage de ce naufrage en tant que naufrage, que le film retrace.

¹⁴ Walter Benjamin et Asja Lacis constataient que, à Naples, la « porosité » des habitations faisait en sorte que le domaine privé est constamment traversé par la vie de la communauté (et *vice versa*), que l'intime et le collectif s'entre-penètrent de façon essentielle. Voir Walter Benjamin, Asja Lacis, « Naples » [1925], dans Walter Benjamin, *Reflections : Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Peter Demetz (éd.), trad. Edmund Jephcott, New York, Schocken Books, 1986 [1978], p. 163-173.

¹⁵ Jean-Luc Godard, « *Le mépris* », *Cahiers du cinéma*, n° 146, août 1963, repris dans *Godard par Godard*, tome 1, Alain Bergala (éd.), Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1998 [1985], p. 249. Godard semble, dans *Le mépris*, avoir repris la situation dramatique de *Viaggio in Italia* (un couple dans le sud de l'Italie, entre Naples et Capri, s'effrite), tout en accentuant l'intertexte homérique qui y circulait et la question de l'héritage gréco-romain (le film met en scène l'adaptation, par Fritz Lang, de *L'odyssée* d'Homère). Une affiche du film *Viaggio in Italia* (trois en fait) y apparaît à un moment, après la scène de l'audition. Les personnages sortent de la salle et, du trottoir, on voit plusieurs affiches publicitaires du film, qui est également annoncé sur la marquise du cinéma. Godard rend au film un double hommage puisqu'il renvoie réflexivement, dans la construction de son plan, à l'intelligence du cadrage rossellinien : c'est « dans le dos » des personnages que les affiches de *Viaggio* nous sont montrées.

¹⁶ Martin Heidegger dira un peu dans le même sens : « Mais encore pis s'annonce dans le défaut de dieu. Non seulement le dieu et les dieux se sont enfuis, mais la splendeur de la divinité s'est éteinte dans l'histoire du monde. Le temps de la nuit du monde est le temps de la détresse, parce qu'il devient de plus en plus étroit. Il

La réussite de Rossellini, la plus déterminante pour la suite de l'histoire, est d'être parvenu à faire *passer* cette brèche dans le temps, à l'intérieur même de l'enchaînement — devenu désenchaîné — de son film. La brèche est passée dans les raccords, dans les cadrages, et ce, par l'élaboration de deux *plans* distincts (parfois à l'intérieur du même cadre, parfois à l'aide d'une coupe). Nombreuses sont les scènes dans ce film où la caméra décide de *décadrer* les personnages et de faire figurer, dans leur dos, les signes de la filiation ou du passé auquel ils demeurent aveugles. Ou encore, peu avant que Kathrin ne sorte du musée de Naples, un plan de grue opère un mouvement vertical, cadrant l'immense Hercule Farnèse de telle sorte que la sculpture semble la surplomber du regard (c'est alors, aussi, le film qui la surplombe comme l'*autre* du regard) (fig. 158). Ou encore, vers la fin du film, dans la voiture, pendant que Kathrin parle à Alex des enfants qu'ils n'ont pas eus, fait auquel elle attribue l'échec de leur mariage, un enfant passe dans le cadre de la fenêtre, dans son dos (nous, les spectateurs, bien entendu, le voyons) (fig. 159).

De façon encore plus significative on pourrait remarquer que, tout au long du film, tant dans le musée (fig. 160-161) que dans les catacombes que devant le corps de plâtre désenseveli à Pompéi (fig. 162-163), Rossellini opère une séparation radicale entre les personnages et les objets énigmatiques du passé (comme autrefois dans les tableaux de la Renaissance, on plaçait les objets sacrés et les objets profanes sur deux plans distincts¹⁷). Son découpage fait volontairement violence à la logique du regard, en rompant l'axe *naturel* entre le sujet percevant et l'objet perçu. En éloignant les œuvres ou les traces du passé du regard des personnages, Rossellini invente et cristallise ce que Alain Bergala, a appelé le « faux raccord comme non-raccord ontologique¹⁸ ». Ce qui apparaît alors c'est une perte de sens liée à la faillite d'une suture imaginaire entre le soi, l'autre et le passé.

est même devenu si étroit, qu'il n'est même plus capable de retenir le défaut de dieu comme défaut. » (Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeir, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1962 [1949], p. 324)

¹⁷ Alain Bergala, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁸ *Ibid.*, p.49-50.

Cette perte de sens correspond à une impossibilité de se situer dans la logique d'un temps et d'une mémoire qui garantirait la continuité entre le passé et l'avenir. Ne retrouve-t-on pas, là, la formule de Tocqueville : « Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres¹⁹ » ? Or, c'est bien dans l'immédiat de cette rencontre disjointe avec le temps (les multiples passés), quand s'éloignent tous les guides-médiateurs, que le *Voyage en Italie* prend tout son sens et sa valeur, justement parce qu'il offre, à partir des restes du passé et de leur trace, la perte de sens *en tant que reste* et comme sens qui échoit à la conscience, comme un défi à devoir se mouvoir dans la brèche, brèche que ces restes et traces font resurgir, par leur seule présence.

En réalisant *Viaggio in Italia*, ne pourrait-on pas dire que, d'une certaine façon, Rossellini *reprend et reprise*, en s'y inscrivant ne fut-ce qu'en porte à faux, la longue tradition littéraire des voyages en Italie qui, de Montaigne à Chateaubriand, de Jensen à Freud, de Goethe à Stendhal, de Ruskin à Proust, s'est toujours articulée sur la réinscription d'une disparition, bref d'une reprise conçue à partir d'une rupture (oubli, mise en ruine, expression d'un écart éventuellement reductible avec le passé). De ce point de vue, on serait parfois surpris de reconnaître dans *Viaggio in Italia*, avec des déplacements stratégiques, un certain nombre de topiques courantes à cette littérature de voyage et que nous avons abordé dans le deuxième chapitre. Il ne faut pas être un trop fin *onomaste* pour repérer dans le choix des noms des personnages, Joyce, Homère, une volonté, fût-elle flottante, de faire circuler un certain intertexte littéraire, quand on sait que James Joyce a séjourné pendant plusieurs années à Rome et à Trieste, et que le voyage de l'oncle Homère, tel qu'il est raconté dans le film, est une très lointaine évocation de *l'Odyssée*.

Le littéraire est déjà présent dans les vers que Kathrin rapporte, ceux d'un jeune poète qu'elle avait connu avant son mariage²⁰ :

Temple of the spirit, no longer bodies but pure ascetic images

¹⁹ Cité dans Hanna Arendt, *Between Past and Present*, *op. cit.*, p. 7.

²⁰ D'ailleurs, Alain Bergala rappelle que l'anecdote que rapporte Kathrin sur la terrasse au sujet de ce jeune poète tuberculeux, est une reprise évidente d'un passage de la nouvelle *The Dead* de James Joyce. Voir Alain Bergala, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 66, n. 27.

Compared to which mere thought seems flesh, heavy, dim.

Ces vers resurgissent dans la mémoire de Kathrin sur la terrasse à Naples et, une seconde fois (en voix *off*) dans la grotte des Sibylles. On sait que les voyages en Italie, et le spectacle des ruines en particulier, ont toujours été l'occasion d'une mise en mouvement de la mémoire et de l'imagination, et qu'ils ont souvent servi, chez Freud entre autres, de métaphore pour représenter les lieux de mémoire et la survivance des traces mnésiques²¹. Or, c'est bien parce que la mémoire, comme les paysages, ont été *empreints*, qu'ils reviennent sous forme de traces du passé, de temps retrouvé, des profondeurs archéologiques du passé²².

À cela nous pourrions ajouter — c'est ce que nous disions dans le deuxième chapitre — que les voyages en Italie sont aussi des mises en texte qui retextualisent un espace, souvent déjà textualisé par la tradition littéraire : Du Bellay, dans ses *Antiquités de Rome*, reprenant des motifs de Pétrarque ; Chateaubriand rethématisant le voyage de Goethe ; Jensen dans *Gradiva* reprenant à Gauthier certains éléments de *Arria Marcella*, sa fantaisie archéologique à Pompéi, qui seront ensuite redéployés par la lecture qu'en fera Freud ; Proust rapportant à une Venise totalement habitée par les *Stones of Venice* de Ruskin l'expérience de la mémoire involontaire et du temps retrouvé, etc. En ce sens, Rossellini, dans la mesure où il emploie à son tour des stratégies de ré-appropriation et de mise en scène d'un paysage toujours-déjà œuvré par la tradition, réécrit et retrace à sa manière un espace discursif thématé par la littérature et la peinture.

²¹ Sigmund Freud, *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, trad. Marie Bonaparte, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1971 [1907] et tout particulièrement Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, trad. Charles et Jeanne Odier, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1992 [1929], p. 12-15. Voir également sur ce thème chez Freud, Philippe Dubois, « Palimpsestes », dans *Anamnèse*, Montréal, Dazibao, 1989, p. 17-27, et Jacques Derrida, *Mal d'archives. Une impression freudienne*, *op. cit.*

²² On se rappellera certains passages du *Temps retrouvé* de Proust, ou encore du texte de Walter Benjamin, dans ses *Chroniques de Berlin* où il reprend explicitement une métaphore archéologique : « *He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging. This confers the tone and bearing of genuine reminiscences.* » (Walter Benjamin, « A Berlin Chronicle » [1932, 1970], dans *Reflections*, *op. cit.*, p. 26)

Dans ces voyages en Italie, nous l'avons vu, les ruines apparaissent comme un sujet de fascination pour les écrivains et les peintres et ont suscité des postures très diverses qui recourent et informent, transversalement, toute l'histoire de la littérature, et qui ne sont pas indifférentes au film de Rossellini. Les ruines reflètent le présent en l'abîmant ou en le déroutant, et appellent un retour sur soi. Elles libèrent la mémoire, ou révèlent la fissure du moi. Elles se donnent comme paysage affectif, et, depuis le XIX^e siècle au moins, elles se présentent comme une image réflexive de la création artistique²³.

Dans la mesure où elles trouveraient leur précondition dans une défonctionnalisation, ou une dysfonction de leur fonction d'origine (lieu de culte, bains publics, théâtre, etc.) — tout comme les œuvres qui « entrent au musée —, les ruines nous lèguent un passé qui à la fois poursuit et dépasse notre présent. La médiation que les ruines offriraient aurait ceci de paradoxal qu'elle re-présente un héritage qui ne peut être reçu et saisi que dans l'écart radical dans lequel elles s'exposent pour notre temps. Elles ne font partie de notre héritage culturel, bien souvent, qu'en devenant autre chose que ce à quoi elles étaient destinées, dans un combat entre nature et histoire, entre matière et esprit, entre lieu (action) et paysage (arrêt de l'action), entre immeuble et œuvre d'art. Elles rendent visibles une épaisseur du temps contenant à la fois le travail des hommes qui ne sont plus et l'œuvre, toujours en œuvre, de la nature.

Aussi, au-delà d'un certain intertexte littéraire, il faut bien voir que Rossellini n'entend pas refaire le *Voyage en Italie* de Chateaubriand ou de Taine (cela n'est plus possible). Mais il peut redéployer une expérience du temps, de la survivance du temps, de sa résurgence fulgurante, de son « intuition fugitive ». Ce qui se trouve révélé, ce qui resurgit en tant que « temps pur », c'est alors, comme l'écrit Bergala, « une appartenance à l'Espèce, qui n'est pas recyclable dans une petite ou dans la grande Histoire ». La

²³ Sur toutes ces questions et sur la *(re)textualisation* des paysages, nous renvoyons encore à l'ouvrage méticuleux de Marie-Madeleine Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, *op. cit.*, ainsi qu'à l'ouvrage de Roland Mortier, *La poésie des ruines en France*, *op. cit.*

momifiant (selon la métaphore bazinienne que nous avons rencontrée dans le troisième chapitre) le regard d'Ingrid Bergman et de George Sanders²⁷ ? Si, comme l'écrivait Raymond Bellour, « *There emerges the form of a couple [...] as a picture appears in a developper. Thus a photograph is formed from the real itself*²⁸, » le couple « photographié » par la lave (Dubois parle de Pompéi comme d'une « ville photographique ») renvoie au couple saisi dans l'ambre cinématographique. Dépouillés de leurs oripeaux, de leur laque fictionnelle, il regardent, par devant nous, ce monde avec lequel ils ont cessé de faire lien. N'est-ce pas eux qui, maintenant, s'adressent à nous de façon énigmatique²⁹ ? Le cinéma n'est-il pas, comme nous le disions, une « affaire de fantômes » (fig. 166) ?

3. Cinéphilie, mélancolie et l'épreuve du temps

Ce retournement du regard, cette lecture de l'objet cinématographique — au-delà de son appartenance à un récit ou à une fiction, comme *trace matérielle et énigmatique du passé* qui nous adresse un regard, au-delà des intentions de Rossellini — correspond très certainement à la lente transformation (institutionnelle, médiatique, esthétique, historique) qui a affecté l'appréhension de la chose filmée et de l'objet pellicule au cours du dernier siècle, et en particulier dans le dernier quart du siècle, comme nous l'avons longuement analysé dans le sixième chapitre, au moment où la pellicule perd sa « souveraineté » aux profits d'autres médias et d'autres supports, tout en se bonifiant paradoxalement. Ce

des ruines : André Habib, « *Voyage to Italy* de Victor Burgin (fragments photographiques) », *Protée*, vol. 35, n° 2, « Imaginaire de la ruine », p. 55-58.

²⁷ Comme l'écrit Burgin, « toute photographie de Pompéi est une impression d'une impression, un indice d'un indice. » (Victor Burgin, « The Shadow and the Ruin », dans Humbertus von Amelnunxen (dir.), *Voyage to Italy*, catalogue de l'exposition, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006, p. 79, je traduis) Sur la relation entre l'indicialité photographique et les ruines, on lira également Philippe Dubois, « Figures de Ruine : notes pour une esthétique de l'index », *op. cit.*, p. 8-20.

²⁸ Raymond Bellour, « The Film Stilled », *Camera Obscura*, n° 24, septembre 1990, p. 109-110.

²⁹ C'est l'idée que développe Laura Mulvey dans un article où elle constate que « *The film itself is the final layer in the process which extends the materiality of the index into its relation with time, the preservation of the past and the image of the living after the dead.* » (Laura Mulvey, « Vesuvian Topographies. The Eruption

retournement du regard, c'est aussi, plus largement, le signe d'une posture, d'une disposition cinéphilique particulière — que je revendique pleinement pour ma part — et qui s'est traduite, et de façon plus ou moins sourde, tout au long de cette thèse.

En renouant avec ce que nous disions au premier chapitre, il est peut-être frappant de remarquer, à la suite de Mary Ann Doane et de Paul Willemen³⁰, parmi d'autres, que les théoriciens du cinéma n'ont commencé à s'intéresser à la cinéphilie en tant que phénomène (historique, théorique, phénoménologique), qu'au moment où l'expansion télévisuelle (dans les années 1980) et l'imagerie digitale (dans les années 1990) semblent menacer, ou du moins déplacer en profondeur la configuration de ce qui a été pendant longtemps le propre du cinéma, c'est-à-dire l'indicialité, le relevé du hasard et du contingent, et qui sont à la base de l'expérience cinéphilique (bien comprise). Cette expérience, qui est une expérience du temps et qui est vécue *dans* le temps, qui se fonde sur des « *cinephilic moments* », pour reprendre l'expression de Keathley³¹, est liée à une phénoménologie du détail, du geste, à ce « je-ne-sais-quoi » dans un plan, une scène, qui excède le sens, c'est-à-dire à cette part « inarticulable » de l'expérience de visionnement d'un film, et qui nous point (comme le *punctum* barthésien³²). Ce « presque rien » échappe au récit, à l'enjeu narratif de la séquence, souvent même à l'organisation visuelle « naturelle » du plan. Comme le détail en peinture qui, comme l'a montré Arasse, ruine l'expérience de la totalité et met en place une autre expérience du sensible, le détail que relève le regard cinéphilique est souvent dans la périphérie, la marge, l'anodin, en dehors du champ sémiotique normalement régulé par le cinéma classique, celui du régime de l'image-mouvement. Cela peut être, comme le rappelle Keathley, la couleur des chaussettes de Cary Grant dans *North by Northwest*, dans la fameuse scène du désert, un coup d'œil banal que jette Bogart au haut d'une devanture

of the Past in *Voyage to Italy* », dans David Forgacs, Sarah Lutton, Geoffrey Nowell-Smith (dir.), *Roberto Rossellini : Magician of the Real*, Londres, British Film Institute Publishing, 2000, p. 108)

³⁰ Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time, op. cit.*, p. 225-231 ; Paul Willemen, *Looks and Frictions*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

³¹ Christian Keathley, *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p. 29-53 *et passim*.

³² *Ibid.*, p. 33-34.

dans *The Big Sleep*, la torsion particulière du saut de Jeffrey Hunter à la fin de *The Searchers*, etc. Il s'agit de « moments » privilégiés³³ (du moins pour celui qui l'éprouve), qui débordent le régime de signification ordonné, qui ne peuvent s'expliquer (bien qu'ils peuvent se partager), et qui ne renvoient qu'au hasard de leur apparition dans le plan, leur propre « indicialité » : une « pure présence » a-signifiante³⁴, d'« être-là » ou de « ça a été »³⁵.

Cette dimension quasi-fétichiste de l'appréhension des films est aussi mise en œuvre dans la sensibilité ruiniste attachée, comme nous l'avons vu, à la pellicule cinématographique³⁶, au nitrate, à la matérialité du film. Cet amour particulier des images et de la matérialité filmiques gagne à être historicisé, et replacé — bien que nous ne pourrions en développer ici toutes les ramifications — dans un contexte médiatique tout aussi particulier, celui de la disparition d'une certaine conception de l'indicialité filmique spécifique à la pellicule, et de la bonification auratique à laquelle cette dernière, en retour, a donné lieu. En effet, la cinéphilie acquiert aujourd'hui, à l'ère des nouveaux médias électroniques et des nouveaux supports de diffusion et de transmission, une autre actualité théorique, précisément parce qu'elle se perd dans sa forme première, qu'elle est peut-être

³³ On pourrait dire, sans pouvoir en détailler l'intuition, que le cinéma moderne, de Rossellini à Antonioni, de Resnais à Ceylan, d'Eustache à Godard, sera aussi celui qui fera de ces instants « privilégiés » et périphériques du cinéma classique la matrice esthétique du cinéma qu'ils pratiquent, en soustrayant ces gestes, ces balades, ces temps morts au continuum de l'action narrative classique. Et ce n'est pas un hasard si ces « moments cinéphiliques » se cristallisent tout particulièrement autour d'un cinéma qui, *a priori*, les rendrait négligeables.

³⁴ Les études cinématographiques ont, depuis leur institutionnalisation au courant des années 1970, à l'époque où elles étaient comme elles le sont encore aujourd'hui à certains égards, dominées par un modèle linguistico-structuraliste, tenté de faire l'économie de « l'expérience cinéphilique », entre autres par son manque de scientificité et tout ce qui, dans cette expérience, résiste justement à la théorisation et à la sémiotisation.

³⁵ Ce type de lecture s'apparente par moments aux lectures de Jean-Louis Schefer, notamment dans *L'homme ordinaire du cinéma*, *op. cit.*, et également, dans un autre ordre d'idées, ce que décrit Jacques Rancière quand il parle du régime esthétique des images (notamment dans *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 1990, et *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*), et qui parfois informe sa lecture des films « classiques ». Voir Jacques Rancière, « Les pieds du héros (*The Grapes of Wrath* de John Ford) », *Trafic*, n° 56, hiver 2005, p.26-32 ; ou « Ars gratia artis : notes sur la poétique de Minnelli », *Trafic*, n° 53, printemps 2005, p. 74-81.

³⁶ Ce fétichisme est pleinement assumé, entre autres, par Paolo Cherchi Usai, quand il écrit : « *Is this fetishism? Yes, indeed, insofar as fetishism—the art of establishing a physical relationship with the object of desire beyond the fulfilment of pleasure—can lead to a true form of knowledge.* » (Paolo Cherchi Usai, « An Epiphany of Nitrate », dans Roger Smither (dir.), *This Film is Dangerous*, *op. cit.*, p. 129)

appelée à redéfinir ses conditions de possibilité. Cette relation avec la contingence que l'indicialité photographique assurait, cette relation d'empreinte temporelle sur la pellicule, ce supplément de sens généré par l'éloignement que le passage du temps a creusé, c'est cela qui engendre, en bonne partie, cet amour des images qui est d'autant plus fort aujourd'hui que cette expérience des images se vit comme une expérience perdue... ou comme en train de se perdre. Les discours mélancoliques sur la cinéphilie, depuis les années 1980-1990, chez des critiques et des cinéastes comme Daney³⁷, Godard, Sontag, Schefer, Wenders, et j'en passe, sont aussi contemporains des discours sur la « crise » ou la « mort du cinéma » (Sontag intitulera un article « *The Decay of Cinema* »³⁸).

Mais plutôt que de pointer vers une disparition du cinéma (on continue et on continuera bien entendu à faire des films, et des très bons films assurément), et au-delà du ton chagrin et crépusculaire de ces prises de parole, c'est peut-être, directement ou indirectement, une certaine expérience du temps du cinéma qu'ils cherchaient à pointer, et qui tend, elle, bel et bien, à s'étioler. Cette disparition ne la rend-elle pas paradoxalement d'autant plus résistante, de la même manière que, comme nous le disions au premier chapitre, la disparition des ruines, des traces du passé, les rend d'autant plus significatives et anachroniquement actuelles ? Aussi, la mélancolie cinéphilique dont il est question ne doit pas être confondue avec une quelconque nostalgie pour l'époque du *silver screen*, des *sunlights* et des starlettes aujourd'hui vieillissantes. C'est plutôt le signe d'une expérience du temps, une façon d'éprouver (et de penser) le travail et le poids du temps « propre » au cinéma, la part impondérable, souvent inarticulable, d'Histoire qu'il archive et qu'il projette, à même la brèche entre le passé et l'avenir. Le « temps décomposé », mélancolique, du cinéma, n'est alors pas autre chose que la perception sensible du multiple du temps, son inscription dans l'histoire, et l'expérience de son passage.

Il est entendu que cette mélancolie semble aujourd'hui mise — et sans jeu de mots — à l'épreuve du temps. Car après tout, comme le dit Godard à la fin de ses

³⁷ Serge Daney, *L'exercice a été profitable*, Monsieur, Paris, P.O.L., 1993 ; *Persévérance*, Paris, P.O.L., 1995.

Histoire(s) du cinéma, « le cinéma n'était pas à l'abri du temps, il était l'abri du temps ». L'amour du cinéma rejoint bien en cela aussi la fascination mélancolique pour les ruines et les multiples imaginaires qu'elles ont suscités. De toute évidence, cet amour aussi se dit en ruines.

³⁸ Susan Sontag, « The Decay of Cinema », *New York Times Magazine*, 25 février 1996, p. 60-61.

Bibliographie

Ouvrages et articles généraux

- ADORNO, Theodor W., « The Idea of Natural History », *Telos*, n° 60, été 1984, p. 111-124.
- AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, trad. Yves Hersant, Paris, Payot/Rivages, 2002.
- ALLIEZ, Éric, *Les temps capitaux, Tome 1. Récits de la conquête du temps*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1991.
- ARASSE, Daniel, *Le détail*, Paris, Garnier/Flammarion, 1996.
- ARENDT, Hannah, *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*, New York, The Viking Press, 1968.
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- , *Le temps en ruines*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Lignes fictives », 2003.
- BABOULET, Luc, « Du document au monument. Quelques jalons pour une légende de l'architecture », *Communications*, n° 71, 2001, p. 435-463.
- BANN, Stephan, *The Clothing of Clio*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- BARCK, Karlheinz, « Discours de ruines – politiques de mémoire », dans Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan, Walter Moser (dir.), *Passions du passé. Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 279-294.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, France Loisirs, 1983 [1857].
- BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sybille Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs », 1985 [1916-1925].
- , *Paris, capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Les éditions du Cerf, 1989 [1927-1940].

- , « A Berlin Chronicle », dans *Reflections : Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Peter Demetz (éd.), trad. Edmund Jephcott, New York, Schocken Books, 1986 [1978], p. 3-60.
- , « Le conteur » [1936], dans *Oeuvres I*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 114-151.
- , « Sur le concept d'histoire » [1940], dans *Œuvres III*, trad. Maurice Gandillac, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 427-443.
- , *Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1982.
- BENJAMIN, Walter, Asja Lacis, « Naples » [1925], dans Walter Benjamin, *Reflections : Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Peter Demetz (éd.), trad. Edmund Jephcott, New York, Schocken Books, 1986 [1978], p. 163-173.
- BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 1969 [1907].
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 1955.
- BOULOT, Catherine, Jean de Cayeux, Hélène Moulin, *Hubert Robert et la révolution*, Valence, Le Musée de Valence, 1989.
- BRANDI, Cesare, *Théorie de la restauration*, trad. Colette Déroche, Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2000 [1963].
- BUCK-MORSS, Susan, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1989.
- , *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, MIT Press, 2000.
- BULWER-LYTTON, Edward G. D., *The Last Days of Pompeii*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1891 [1834].
- BURKE, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, 1990 [1757].
- CAYROL, Jean, *Lazare parmi nous*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Cahiers du Rhône », 1950.

- CAYROL, Jean, Claude Durand, *Le droit de regard*, Paris, Éditions du Seuil, 1963.
- CICÉRON, *De l'orateur*, Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- CLAIR, Jean (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Réunion des musées nationaux, Éditions Gallimard, 2005.
- COLONNA, Francesco, *Le songe de Poliphile*, reprise de l'édition Kerver, Paris, Imprimerie nationale, 1994 [1546].
- CRIMP, Douglas, « On the Museum's Ruins », *October*, n° 13, été 1980, p. 41-57.
- , *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1993.
- DAGERMAN, Stig, *Automne allemand*, trad. Stéphane Bouquet, Arles, Actes Sud, 2004 [1947].
- DAGOGNET, François, *Des détritius, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour la progrès de la connaissance, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1997.
- DEBRAY, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992.
- , « Trace, forme ou message ? », *Les cahiers de médiologie*, « La confusion des monuments », n° 7, 1999, p. 27-44.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.
- DE CHATEAUBRIAND, René, *Génie du christianisme 2*, Paris, Garnier/Flammarion, 1966 [1802].
- , *Mémoires d'outre-tombe*, tome 2, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.
- DÉOTTE, Jean-Louis, *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée*, Paris, L'Harmattan, coll. « La philosophie en commun », 1994.
- , *L'homme de verre. Esthétiques benjaminienes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 1998.

- DELEUZE, Gilles, *Le bergsonisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1966.
- , *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- , *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.
- , *Le pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
- , « L'actuel et le virtuel », dans *Dialogues*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Dialogues », 1977, p. 179-180.
- DELEUZE, Gilles, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- DE MUSSET, Alfred, *La confession d'un enfant du siècle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1836].
- DE QUINCY, Quatremère, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art ou de l'influence de leur emploi*, Paris, 1815.
- DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, coll. « Parti Pris », 1990.
- , *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, coll. « Incises », 1995.
- DESHOULIÈRES, Valérie-Angélique, Pascal Vacher (dirs.), *La mémoire en ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.
- DE TOCQUEVILLE, Alexis, *De la démocratie en Amérique*, tome 2, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1840].
- DIDEROT, Denis, *Ruines et paysages (salon de 1767)*, Else Marie Bukdahl, Michel Delon, Annette Lorenceau (éds.), Paris, Hermann, collection « Savoir : Lettres », 1995.
- , *Salon de 1761, Salon de 1765, Salon de 1767*, dans *Œuvres*, tome 4, Laurent Versini (éd.), Paris, Robert Lafond, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992.

- , *L'empreinte*, Paris, Éditions du Centre George Pompidou, 1997.
- , *Devant le temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000.
- , *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.
- , *L'image-survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2002.
- DILLON, Brian, « Fragments from a History of Ruin », *Cabinet*, n° 20, « Ruins », hiver 2005-2006, p. 55-64.
- DUBIN, Nina, « Robert des ruines », *Cabinet*, n° 20, « Ruins », hiver 2005-2006, p. 92-97.
- DU CAMP, Maxime, *Le Nil*, Paris, Impr. De Pillet fils aîné, 1854.
- , *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle (1869-1875)*, Paris, Hachette, 1875.
- , *Histoire et critique*, Paris, Librairie Hachette, 1877.
- EINSTEIN, Carl, « Gravures d'Hercules Seghers », *Documents*, n° 3, 1929, p. 202-208.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (éd.), *L'Europe en ruines*, Arles, Actes Sud, 1995 [1990].
- EPSTEIN, Jean, « Pourquoi nombre de films vieillissent-ils si vite? » [1949], « Naissance d'un langage » [1948], dans *Écrits sur le cinéma*, tome 2 : 1946-1953, Paris, Seghers, coll. « Cinéma Club », 1975.
- ERNST, Wolfgang, « Framing the Fragment: Archaeology, Art, Museum », dans Paul Duro (éd.), *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 111-135.
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Histoire », 1997 [1989].
- FOOT, John, Robert Lumley (dirs.), *Italian Cityscapes: Culture and Urban Change in Contemporary Italy*, Exeter, University of Exeter Press, 2004.

- FORERO-MENDOZA, Sabine, *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF », 1969.
- FREUD, Sigmund, *Délire et rêves dans la Gradiva de Jensen*, suivi de Wilhelm Jensen, *Gradiva, fantaisie pompéienne* [1903], trad. Marie Bonaparte, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1971 [1907].
- , « Fragment d'une analyse d'hystérique » [1905], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2006.
- , *Malaise dans la civilisation*, trad. Ch. Et J. Odier, Paris, Presses universitaires de France, 1991 [1929].
- FRITZSCHE, Peter, *Stranded in the Present. Modern Time and the Melancholy of History*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 2004.
- GAUTHIER, Théophile, *Arria Marcella, Souvenir de Pompéi*, Paris, Le livre de poche, 1994 [1852].
- GIEDION, Siegfried, *L'éternel présent*, Bruxelles, Éditions de la connaissance, 1967.
- GINSBERG, Robert, *The Aesthetics of Ruins*, Amsterdam, New York, Rodopi Press, 2004.
- GUILLERME, Jacques, « La ruine factice comme cas de traitement poétique du temps », dans *Recherches poétiques. Tome 2. Le Matériau*, Paris, Éditions Klincksieck, 1976, p. 181-189.
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.
- , « Benjamin et l'allégorie des ruines du progrès », *Protée*, « Imaginaire des ruines », vol. 35, n° 2, automne 2007, p. 7-14.
- HANSEN, Beatrice, « The Aesthetics of Transience », dans *Walter Benjamin's other History*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1998, p. 66-81.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité, Présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003.

- HEIDEGGER, Martin, « Pourquoi des poètes », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brokmeir, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1962 [1949].
- HOBSBAWM, Eric J., *L'âge des extrêmes : le court vingtième siècle, 1914-1991*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.
- HUYSENS, Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, trad. Alexandre J. L. Delamarre, François Marty, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1980 [1848].
- KITTLER, Friedrich, « Gramophone, Film, Typewriter », *October*, n° 41, 1987, p. 101-118.
- KNITTER, Walter O., *Allemagne... heure zéro*, Paris, Nouvelles presses mondiales, 1955.
- KOSELLECK, Reinhardt, *Le futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Jochen Hoock, Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990.
- KOSHAR, Rudy, *From Monuments to Traces: Artefacts of German Memory 1870-1990*, Berkeley, University of California Press, 2000.
- KRACAUER, Siegfried, « Rue sans mémoire » [1932], dans *Rues de Berlin et d'ailleurs*, trad. Jean-François Boutout, Paris, Le Promeneur, 1995.
- , *History. The Last things before the Last*, New York, Oxford University Press, 1969.
- KRIER, Leon (ed.), *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1985.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, Jean-Luc Nancy (ed.), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- LACROIX, Sophie, *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007.
- LAMOUREUX, Johanne, « Ichnographies », *Trois*, vol. 4, n° 3, printemps-été 1989, p. 3-39.

- , « La théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture "futuriste" selon Hitler », *RACAR*, vol. 18, n° 1-2, 1991, p. 57-63.
- , « De la peinture des ruines à la ruine de la peinture », *Protée*, « L'imaginaire de la fin », vol. 27, n° 3, hiver 1999-2000, p. 57-69.
- LAPORTE, Yann, *Gilles Deleuze, l'épreuve du temps*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2005, p. 95-96.
- LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Histoire », 1988 [1977].
- LINDROOS, Kia, *Now-Time. Image-Space. Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*, Sophia, University of Jyväskylä, 1998.
- LOPES, Denilson, « L'actualité de la mélancolie », dans Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan, Walter Moser (dirs.), *Passions du passé. Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 93-108.
- LORAUX, Nicole, « Éloge de l'anachronisme en histoire », dans *Le Genre humain*, n° 27, Paris, Éditions du Seuil, 1993.
- LÖWY, Michael, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- LYNCH, Kevin, *What Time is this Place?*, Cambridge, Londres, MIT Press, 1972.
- LYONS, Claire, John K. Papadopoulos, Lindsey S. Stewart, Andrew Szegedy-Maszak, *Antiquity & Photography. Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, Los Angeles, Getty Publications, 2005.
- MACCHIA, Giovanni, *Paris en ruines*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Critiques », 1988 [1985].
- MAKARIUS, Michel, *Les ruines*, Paris, Éditions Flammarion, 2004.
- MARIN, Louis, *Sublime Poussin*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.
- MARTINET, Marie-Madeleine, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- MICHEL, Jean, *Dora*, Paris, J.-C. Lattès, coll. « Livre de poche », 1975.

- MORIN, Edgar, *L'an zéro de l'Allemagne*, Paris, Éditions de la Cité Universelle, 1948.
- MORTIER, Roland, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974.
- NANCY, Jean-Luc, *Le sens du monde*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.
- NEVILLE, Brian, Johanne Villeneuve (dir.), *Waste-Site Stories. The Recycling of Memory*, Albany, State University of New York Press, 2002.
- NODIER, Charles, *Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne France*, Paris, Didot l'Aîné, 1820, vol. 1.
- NORA, Pierre, « Entre mémoire et histoire », dans *Les lieux de mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. XVII-XLII.
- NOSSACK, Hans Erich, *The End. Hamburg 1943*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2004 [1948].
- NOUSS, Alexis, « La ruine et le témoignage », *Colloque conférence 7, « Définitions de la culture visuelle IV : Mémoire et archive »*, Montréal, Musée d'art contemporain, 2000, p. 103-117.
- OWENS, Craig, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », dans *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Brian Wallis (dir.), New York, New York Museum of Contemporary Art, 1989 [1984].
- PALMIER, Jean-Michel, *Berliner Requiem*, Paris, Éditions Galilée, 1976.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Poesia in Forma di Rosa*, Garzanti, Milano, 1964.
- PHILIPPOT, Paul, « L'œuvre d'art, le temps et la restauration », *Histoire de l'art*, n° 32, décembre 1995, p. 3-10.
- PIGGOTT, Stuart, *Ruins in a Landscape, Essays in Antiquarianism*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1976.
- PINGEOT, Anne (dir.), *Le corps en morceaux*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 73-78.

- PRIGENT, Christian, *Berlin deux temps trois mouvements*, Paris, Zulma, 1999.
- PROUST, François, *De la résistance*, Paris, Éditions du Cerf, 1997,
- , *L'histoire à contretemps : le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994.
- PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Pléiade », 1989 [1927].
- REICHEL, Peter, *L'Allemagne et sa mémoire*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- RIBON, Michel, *Esthétique de la catastrophe. Essais sur l'art et la catastrophe*, Paris, Éditions Kimé, 1999.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais/Points », 1991 [1983].
- , *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000.
- RIEGL, Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, trad. Daniel Wiczorek, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Espacements », 1984 [1903], 122 p.
- RILKE, Rainer Maria, « La première élégie », dans *Les élégies de Duino*, trad. Jean-François Angelloz, Paris, Éditions Garnier-Flammarion, édition bilingue, 1992 [1923].
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1963.
- , *La reprise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.
- ROBIN, Régine, *Berlin Chantiers. Essai sur les passés fragiles*, Paris, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2001.
- , *La mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003.
- ROTH, Michael S., Claire Lyons and Charles Merewether, *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997.
- RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, J. M. Dutt & Sons Ltd., New York, E. P. Dutt & Co. inc., 1910 [1849].

- SAMINADAYER-PERRIN, Corinne, « Paysages avec ruines : le kitsch et le miroir », dans Valérie-Angélique Deshoulières, Pascal Vacher (dirs.), *La mémoire en ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Éditions Gallimard, 1956.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *In a Cold Crater: Cultural and Intellectual Life in Berlin 1945-1948*, trad. Kelly Barry, Berkeley, University of California Press, 1998.
- SEBALD, Winfried G., *Les anneaux de Saturne*, trad. Bernard Kreiss, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2003 [1995].
- , *De la destruction : comme élément de l'histoire naturelle*, trad. Patrick Charbonneau, Arles, Actes Sud, 2004 [1999].
- SIMMEL, Georg, « Les ruines. Un essai d'esthétique », dans *La parure et autres essais*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, coll. « Philia », 1998 [1907], p. 111-118.
- , « Die Ruine » [1919], dans *Philosophische Kultur*, vol. 14, *Gesamtausgabe*. Francfort, Suhrkamp, 1996, p. 125-133.
- SPEER, Albert, *Au cœur du Troisième Reich*, Paris, Fayard, 1971.
- SPENDER, Stephen, *Ruins and Visions*, New York, Random House, 1942.
- , *European Witness*, New York, Reynal & Hitchcock, 1946.
- STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté (1700-1789)*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1964.
- , *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.
- , *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.
- STRUGATSKY, Arkady, Boris Strugatsky, *Roadside Picnic, Tale of the Troika*, trad. Antonina W. Bouis, New York, MacMillan, 1977.
- SULLIVAN, Pierre, « Les ruines de l'image », *Protée*, « Les images de la scène », vol. 17, n° 1, hiver 1989, p. 7-12.

- TERRAY, Emmanuel, *Ombres berlinoises. Voyage dans une autre Allemagne*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- TESHOME, Gabriel, « *Ruin and the Other: Towards a Language of Memory* », dans Hamid Naficy, Gabriel Teshome (dirs.), *Otherness and the Media: The Ethnography of the Imagined and the Imaged*, Los Angeles, Harwood Academic Publishers, 1993, p. 211-219.
- VACHER, Pascale, « Ruines et sujet regardant », dans Valérie-Angélique Deshoulières, Pascale Vacher (dirs.), *La Mémoire en ruines, Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2000.
- VILLENEUVE, Johanne, Brian Neville, Claude Dionne (dir.), *La mémoire des déchets, Essais sur la culture et la valeur du passé*, Québec, Éditions Nota bene, 1999.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Dictionnaire raisonné*, Philippe Boudon (éd.), Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1979.
- VIRILIO, Paul, *Bunker archéologie*, Paris, Les éditions du demi-cercle, 1991 [1975].
- , « L'imaginaire pour moi c'est le fragmentaire... Entretien avec Paul Virilo », *Hors cadre*, n° 4, 1986, p. 147-157.
- WEINSHENKER, Anne Betty, « Diderot's use of the Ruin-Image », *Diderot Studies*, n° 16, 1973, p. 309-329.
- WEBER, Samuel, *Mass Mediauras. Form, Technics, Media*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- WOODWARD, Christopher, *In Ruins, A Journey Through History, Art and Literature*, New York, Vintage Books, 2001.
- YATES, Francis, *The Art of Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1966
- ZUCKER, Paul, *Fascination of Decay : Ruins, Relic, Symbol, Ornament*, Ridgewood, New Jersey, The Gregg Press, 1968.

Cinéma et photographie

- AUTEURS DIVERS, *La photographie. La lumière et la pellicule*, Hollande, Time-Life International, 1977.
- AUTEURS DIVERS, « Recommendation for the Safeguarding and Preservation of Moving Images », résolution de l'UNESCO adoptée à Belgrade le 27 octobre 1980, en ligne, http://www.unesco.org/culture/laws/cinema/html_eng/page1.shtml.
- AGAMBEN, Giorgio, « Le cinéma de Guy Debord » [1995], dans *Image et mémoire*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts et esthétique », 2004.
- AITKEN, Ian, *European Film Theory and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- ALLEN, Seán, John Sandford (dirs.), *DEFA: East German Cinema, 1946-1992*, New York, Berghahn Books, 1999.
- ANDREW, Dudley, « Excursions et fouilles dans le cinéma », dans André Gaudreault, Germain Lacasse, Isabelle Raynault (dirs.), *Le cinéma en histoire*, Montréal, Paris, Éditions Nota bene, Méridiens Klincksieck, 1999, p. 67-69.
- ANNAN, David, *Catastrophe! The End in the Cinema*, New York, Bounty Books, 1975.
- ARAGO, François, *Le daguerréotype*, Charente, L'échoppe, 1987 [1839].
- ARNAUD, Diane, « Fantasmagorie atomique et rêve de délitescence. Journée d'éclipse, Pages cachées d'Alexandre Sokourov », *Simulacres*, « Ruines II », n° 6, mars 2002, p. 48-52.
- AUBERT, Jean-Paul, « Pasolini, entre ruines et terrains vagues », *Cinémaction*, « Architecture, décor et cinéma », n° 75, 1995, p. 168-175.
- AUMONT, Jacques, « Chutes. Notes sur *Allemagne année zero* et *L'enfance nue* », *Vertigo*, n° 3, 1988, p. 57-61.
- , « La traversée des ruines », dans Jacques Aumont, Dominique Païni, et al. (dirs.), *L'invention de la figure humaine. Le cinéma: l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinémathèque française, 1995.
- , *Annésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999.

- , *Moderne ?*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « 21^e siècle », 2007.
- BANDY, Mary Lea, « Iris Barry et la fondation du *Film department* du MOMA », *Cinémathèque*, n° 2, novembre 1992, p. 105-111.
- BARBER, Stephen, *Projected Cities. Cinema and Urban Space*, Londres, Reaktion Books, 2002.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Éditions Gallimard, Éditions du Seuil, 1980.
- BASILICO, Stefano (dir.), *Cut. Film as Found Object in Contemporary Video*, catalogue d'exposition, Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles, « Le public moderne et la photographie » [1859], *Salon de 1859*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1997 [1975].
- , *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle vague*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1998.
- , « Le cinéma est-il mortel ? », *Trafic*, n° 50, été 2004, p. 246-251.
- BEAUVAIS, Yann, *Poussière d'image*, Paris, Éditions Paris Expérimental, 1998.
- BELLOUR, Raymond, « The Film Stilled », *Camera Obscura*, n° 24, septembre 1990.
- , *L'entre-image 2*, Paris, Éd. P.O.L., 1999.
- BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 [1940], p. 269-316.
- BENSMAÏA, Réda, « "L'espace quelconque" comme "personnage conceptuel" », dans Oliver Fahle, Lorenz Engell (dirs.), *Le cinéma selon Deleuze*, Weimar, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1997, p. 140-152.
- BERNARDI, Sandro, « Rossellini's Landscapes : Nature, Myth, History », dans David Forgacs, Sarah Lutton, Geoffroy Nowell-Smith (dir.), *Roberto Rossellini : Magician of the Real*, Londres, British Film Institute, 2000, p. 50-63.

- , *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venise, Marsilio, 2002.
- BERGALA, Alain, *Voyage en Italie*, Bruxelles, Éditions Yellow, 1990.
- BERTOZZI, Marco, « The Gaze and the Ruins: Notes for a Roman Film Itinerary », dans E. Bruscolini (ed.), *Rome in Cinema: Between Reality and Fiction*, Rome, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Cineteca Nazionale, 2001, p. 14-27.
- BINKLEY, Timothy, « Camera Fantasia: Computed Visions of Virtual Realities », *Millenium Film Journal*, n° 20-21, automne-hiver 1988-1989.
- BLACKMAR, Elizabeth, « Modernist Ruins », *American Quarterly*, vol. 53, n° 2, juin 2001, p. 324-339.
- BIRO, Yvette, *Le temps au cinéma. Le calme et la tempête*, Lyon, Aléas, 2007.
- BLOM, Ivo, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003.
- BORDE, Raymond, André Bouissy, *Le néoréalisme italien*, Clairefontaine, Lausanne, Cinémathèque suisse, 1960.
- , *Les cinémathèques*, Lausanne, L'âge d'homme, 1983.
- BOU, Stéphane, « Paysages de l'Amérique en ruines », *Simulacres*, « Ruines I », n° 5, septembre-décembre 2001, p. 32-39.
- BOUSSINOT, Roger, « À Berlin, Rossellini tourne dans les rues », *L'écran français*, n° 119, octobre 1947.
- BOZZETTO, Roger, « Ruines à contretemps. De Hubert Robert à la science fiction », *Simulacres*, « Ruines I », n° 5, septembre-décembre 2001, p. 48.
- BRASEBIN, Jenny, « Renouer les fils de la mémoire », *Hors champ*, août 2007, en ligne, http://www.horschamp.qc.ca/articlc.php3?id_articlc=273.
- BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck, 1998.
- , « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas*, vol. 13, n° 1-2, automne 2002, p. 45-57.

- BURGIN, Victor, *The Remembered Film*, Londres, Reaktion Books, 2004.
- , *Voyage to Italy*, catalogue de l'exposition, Humbertus von Amelunxen (éd.), Ostfildern, Hatje Cantz, 2006.
- BUSINE, Alain, *L'Orient voilé*, Cadeilhan, Zulma, 1993.
- BUSTARRET, Claire, « Le voyage d'Égypte », dans Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.
- CADAVA, Eduardo, *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997.
- , « *Lapsus imaginis* : The Image in Ruins », *October*, n° 96, printemps 2001, p. 35-60.
- CARAION, Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*, Genève, Droz, 2003.
- CAYLA, Denise, *Errance et points de repères chez Wim Wenders*, Bern, Peter Lang, 1994.
- CELEMENSKI, Michel, « Le mur des lamentation », *Cinématographe*, « Berlin cinéma », n° 89, mai 1983, p. 10-16.
- CHERCHI USAI, Paolo, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, Londres, British Film Institute, 2001.
- CIMENT, Michel, « Mélancolie, fin de siècle. Sur le cinéma d'Angelopoulos », *Positif*, Dossier « Mélancolie et cinéma », n° 556, juin 2007, p. 106-108.
- CLAIR, René, « Le temps qui ne passe pas » [1947-1970], dans *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Idées », 1970.
- COOK, Pam, *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*, Londres, New York, Routledge Press, 2005.
- COSTA, Antonio, « Landscape and Archive. Trips around the World as Early Film Topic (1896-1914) », dans Martin Lefebvre (dir.), *Landscape and Film*, New York, Routledge Press, 2006.
- COSTA, Fabienne, « Happenings, *Roma, I Clowns, E la Nave* va Federico Fellini », *Simulacres*, « Ruines II », n° 6, mars 2002, p. 54-57.

- COUCHOT, Edmond, « Au-delà du cinéma. Image et temps numériques », *Cinémas*, vol. 5, n^{os} 1-2, automne 1994, p. 69-80.
- CROUSE, Jeffrey, « Because We Need Him Now: Re-Enchanting Film Studies Through Bazin », *Film International*, « André Bazin Special Issue », #30, vol. 5, n^o 6, 2007.
- DANEY, Serge, *La rampe*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque », 1996 [1983].
- , « Sayat Nova », *Libération*, 29 janvier 1982, repris dans *Ciné-journal. Volume 1* (1981-1982), Paris, Cahiers du cinéma, 1998.
- , *L'exercice a été profitable, Monsieur*, Paris, P.O.L., 1993.
- , *Persévérance : Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L., 1994.
- DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003.
- DE KUYPER, Éric, « Il lavoro sul frammento », dans Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti (dirs.), *Il cinema ritrovato, teoria et metodologia del restauro cinematografico*, Bologna, Grafis, 1990, p. 41-43.
- , « Fragments de l'histoire du cinéma. Quelques remarques sur la problématique du fragment », *Hors cadre*, n^o 10, 1992, p. 45-52.
- , « La mémoire des archives », *Journal of Film Preservation*, n^o 58-59, octobre 1999, p. 17-34.
- DE LASTENS, Émeric, « Destin des images survivantes », *Cinergon*, n^o 16, 2003, p. 17-34.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- , *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- , « Lettre à Serge Daney : optimisme, pessimisme et voyage », dans *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Éditions de Minuit, 1990.
- DELPEUT, Peter, « Bits and Pieces. Che fare di un Film quando non abbiamo che Frammenti », *Cinegrafie*, n^o 3, 1990.

- DE RICAUMONT, Jacques, « Les débuts du nouveau cinéma allemand », *Cahiers du cinéma*, n° 4, juillet-août 1951, p. 12-16.
- DESPOIX, Philippe, « Mémoires berlinoises, ou l'“heure zéro” de Billy Wilder », *Cinémas*, « Entre l'Europe et l'Amérique », vol. 15, n° 1, automne 2004, p. 29-42.
- , Peter Schöttler (dirs.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, Québec, Paris, Presses de l'université Laval, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Montage des ruines. Conversation avec Georges Didi-Huberman », *Simulacres*, « Ruines I », n° 5, septembre-décembre 2001, p.8-17.
- DOANE, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 2002.
- DUBOIS, Philippe, « Figures de ruines. Notes pour une esthétique de l'index », *Rivista di estetica*, « Rovine », n° 8, 1981.
- , *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983.
- , « Palimpsestes », dans *Anamnèse*, Montréal, Dazibao, 1989, p. 17-27.
- DU CAMP, Maxime, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851, accompagnés d'un texte explicatif et précédés d'une introduction*, Paris, Gide et Baudry, 1852, 2 vol.
- EDENSOR, Tim, *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford, New York, Berg Press, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei, « Bela oublie les ciseaux », dans *Au-delà des étoiles*, Paris, Union générale d'éditions, 1974.
- EISNER, Lotte, « Dans les studios des deux Berlin », *Cinéma*, n° 9, février 1956, p. 69-74.
- ELIGERT, Stéphanie, « Zone, d'après *Orphée* de Jean Cocteau », *Simulacres*, « Ruines I », n° 5, septembre-décembre 2001, p. 68-69.
- FAHLE, Olivier, Lorenz Engell (dirs.), *Le cinéma selon Deleuze*, Paris, Weimar, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, 1997.

- FAINARU, Dan, « The Human Experience in One Gaze: *Ulysses' Gaze* », dans Dan Fairanu (dir.), *Theo Angelopoulos: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2001.
- FAYE, Jean-Pierre, « La mer intérieure. Textes sur *Méditerranée* », *Cahiers du cinéma*, n° 187, février 1967, p. 34-39.
- FELLINI, Federico, *Faire un film*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point », 1996 [1991].
- FLEISCHER, Alain, « Regard calme sur un monde agité. Fausse ruine et architecture fantôme », *Trafic*, n° 31, automne 1999, p. 40-51.
- FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.
- GALLI, Matteo, *Edgar Reitz*, Milan, Il castoro cinema, 2006.
- GALT, Rosalind, *The New European Cinema. Redrawing the Map*, New York, Columbia University Press, 2006.
- GALLAGHER, Tag, *The Adventures of Roberto Rossellini. His Life and Films*, New York, Da Capo Press, 1998.
- GARDIES, André, *L'espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.
- GAUDREAULT, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Québec, Les presses de l'Université Laval, Méridiens Klincksieck, 1998.
- GAUDREAULT, André, Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma ? », dans Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dirs.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1989.
- GAUDREAULT, André, Philippe Marion, « Pour une nouvelle approche de la périodisation en histoire du cinéma », *Cinémas*, vol. 17, n° 2-3, printemps 2007, p. 215-232.
- GODARD, Jean-Luc, *Godard par Godard*, tome 1, Alain Bergala (éd.), Paris, Cahiers du cinéma, 1998 [1985].
- , *Godard par Godard*, tome 2, Alain Bergala (éd.), Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

—, *Allemagne neuf zéro. Phrases (sorties d'un film)*, Paris, P.O.L., 1998.

GUNNING, Tom, « An unseen Energy Swallows Space : The Space in Early Film and its Relation to the American Avant Garde », dans John L. Fell (dir.), *Films before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 1983.

HABIB, André, « Mémoire d'un achèvement : approches de la fin dans les *Histoire(s) du cinéma* de Jean Luc Godard », *Cinémas*, « Cinéma et imaginaire de la fin », vol. 13, n° 3, printemps 2004, p. 9-31.

—, « Survivances du *Voyage en Italie* », *Intermédialités*, n° 5, « Transmettre », printemps 2005, p. 61-80.

—, « *Voyage to Italy* de Victor Burgin (fragments photographiques) », *Protée*, « L'imaginaire de la ruine », vol. 35, n° 2, printemps 2007, p. 55-58.

HORTON, Andrew, *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

ISHAGPOUR, Youssef, *Cinéma contemporain, De ce côté du miroir*, Paris, Éditions de la différence, coll. « Essais », 1990.

KATZ, Joel, « From Archive to Archiveology », *Cinematograph*, n° 4, 1991, p. 93-103.

KEANE, Stephen, *Disaster Movies. The Cinema of Catastrophe*, Londres, New York, Wallflower Press, 2006 [2001].

KEATHLEY, Christian, *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana University Press, 2006.

KOLKER, Robert Philip, Peter Beicken, *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

KRACAUER, Siegfried, « The Decent German: Film Portrait », *Commentary*, vol. 7, n° 1, janvier 1949, p. 74-76.

—, « Der anständige Deutsche. Ein Filmportrait » [1949], dans *Werke, Kleine. Schriften zum Film*, vol. 6.3, Francfort, Suhrkamp, 2004.

KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960.

- LABARTHE, André S., « *Une femme est une femme* de Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, n° 125, novembre 1961, repris dans Antoine de Baecque (éd.), *La nouvelle vague*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.
- LACAN, Ernest, « La Russie et l'Océanie au stéréoscope », *La Lumière*, 19 mars 1859.
- , « De la photographie et de ses diverses applications », *La Lumière*, 20 janvier 1855.
- LAFON, Jacques, *Esthétique de l'image de synthèse. La trace de l'ange*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Esthétiques », 1999.
- LANGLOIS, Henri, « Entretien avec Henri Langlois par Éric Rohmer et Michel Mardore », *Cahiers du cinéma*, septembre n° 135, 1962, p. 2-25.
- , *Trois cents ans de cinéma. Écrits*, Jean Narboni (éd.), Paris, Cahiers du cinéma, Cinémathèque française, Fondation européenne des métiers de l'image et du son, 1986.
- LAGNY, Michèle, *De l'histoire au cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris: Armand Colin, 1992.
- LANDRAT-GUIGUES, Suzanne, « Les ruines circulaires », *Simulacres*, n° 5, « Ruines I », septembre-décembre 2001, p. 70-75.
- LEBOVICI, Elisabeth, « Mes films pourrissent aussi. Entretien avec Bill Morrison », *Libération.fr*, 11 juin 2003, en ligne, <http://www.libération.fr/imprimer.php?Article=116790>
- LEFEBVRE, Martin, *Psycho : de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997.
- , « Entre lieu et paysage au cinéma », *Poétique*, n° 130, avril 2002, p. 131-161.
- (dir.), *Landscape and Film*, New York, Routledge Press, 2006.
- LE GRICE, Malcolm, « Material, Materiality, Materialism » [1978], dans *Experimental Cinema in the Digital Age*, Londres, BFI, 2001, p. 164-171.
- LENAIN, Thierry, *Éric Rondepierre, Un art de la décomposition*, Bruxelles, La Lettre Volée, coll. « Singuliers », 1999.
- LEPROHON, Pierre, *L'exotisme au cinéma*, Paris, Les éditions J. Susse, coll. « Voyages et aventures », 1945.

- LEUTRAT, Jean-Louis, « Le cinéma, “momie du changement” », dans Jacques Aumont, Dominique Païni, *et al.* (dirs.), *L'invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinémathèque française, 1995, p. 289-303.
- LEVIE, Françoise, *Étienne-Gaspard Robertson, la vie d'un fantasmagore*, Longueuil et Bruxelles, Les Éditions du Préambule et Sofidoc, coll. « Contrechamp », 1990.
- LEYDA, Jay, *Film Beget Films. A Study of the Compilation Films*, New York, Hill and Wang, 1964.
- LOIPERDINGER, Martin, « Amerikanisierung im Kino? Hollywood und das westdeutsche Publikum der Fünfziger Jahre », *Theaterzeitschrift. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik*, n° 28, 1989, p. 50-60.
- LUCANTONIO, Gabrielle, « Ruines et modernité », *Simulacres*, « Ruines I », n° 5, septembre-décembre 2001, p76-79.
- LYONS, Claire (dir.), *Antiquity & Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2005.
- MACDONALD, Scott, « *From the Pole to the Equator* », *Film Quarterly*, printemps 1989, repris dans Sergio Toffetti (dir.), *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, Florence, Hopefulmonster editore, Turin, Museo nazionale del cinema, coll. « Cinemazero », 1992, p. 34-44.
- , *Avant-Garde Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- MANNONI, Laurent, *Histoire de la cinémathèque française*, Paris, Éditions Gallimard, 2006.
- MARINIELLO, Silvestra, « Technique audiovisuelle et réécriture de l'histoire. De la représentation à la production du temps au cinéma », *Cinémas*, « Le temps au cinéma », vol. 5, n° 1-2, automne 1994, p. 41-56.
- MARKER, Chris, « Orphée », *Esprit*, vol. 18, n° 11, novembre 1950, p. 694.
- , « Siegfried et les Argonautes ou Le cinéma allemand dans les chaînes », *Cahiers du cinéma*, n° 4, juillet-août 1951, p. 4-11.
- , « Adieu au cinéma allemand ? », *Positif*, n° 12, novembre-décembre 1954, p. 66-71.

- MARKS, Laura, « Loving a Disappearing Image », *Cinemas*, vol. 8, n^{os} 1-2, automne 1997, p. 93-111.
- MARRATI, Paola, *Gilles Deleuze. Cinéma et philosophie*, Paris, Presses des universitaires de France, 2003.
- MATUSZEWSKI, Boleslas, *Écrits cinématographiques*, Magdalena Mazaraki (éd.), Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, La cinémathèque française, 2006.
- MAUNIER, François, « La structure mystérieuse de l'architecture antonionienne », *Cinémaction*, « Architecture, décor et cinéma », n^o 75, 1995, p. 161-167.
- MÉNIL, Alain, « Tombeau de Berlin », *Cinématographe*, « Berlin cinéma », n^o 89, mai 1983, p. 20-22.
- , *L'écran du temps*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes », 1991.
- METZ, Christian, « L'impression de réalité », dans *Essais sur la signification, tome 1*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971.
- MILNER, Max, *La fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.
- MOINE, Caroline, « Un passé resté hors champ ? Mémoire et oubli dans les documentaires de la DEFA (1961-1990) », *Cinemas*, « Mémoire de l'Allemagne divisée. Autour de la DEFA », vol. 18, n^o 1, automne 2007, p. 135-151.
- MULVEY, Laura, « Vesuvian Topographies : The Eruption of the Past in *Journey in Italy* », dans David Forgacs, Sarah Lutton, Geoffroy Nowell-Smith (dir.), *Roberto Rossellini : Magician of the Real*, Londres, British Film Institute, 2000, p. 95-111.
- MURRAY, Bruce A., Christopher J. Wickham (dirs.), *Framing the Past: the Historiography of German Cinema and Television*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1992.
- MYRENT, Glenn (ed.), *Henri Langlois, Musée du cinéma*, Paris, Éditions cinémathèque française, 1984.
- NARBONI, Jean, « Tous les autres s'appellent Meyer », *Trafic*, n^o 3, été 1992, p. 53-61.

- NEMER, François, « Deux fictions en ruines. *Fellini-Satyricon* et *Stalker* », *Cinéma*, n° 3, printemps 2002, p. 49-59.
- NEYRAT, Cyril, « Errance dans les ruines circulaires », *Vertigo*, hors série, « Projections baroques », 2000, p. 39-49.
- , « Orphée, le nouvel historien », *Cahiers du cinéma*, n° 627, octobre 2007, p. 75-76.
- NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Paris, De Boeck Université, 2002.
- NOBÉCOURT, Jacques, « L'industrie du cinéma allemand. Entre l'anarchie et la nationalisation », *Cahiers du cinéma*, n° 4, juillet-août 1951, p. 17-24.
- ORR, John, Olga Taxidou (dir.), *Post-War Cinema. A Film Reader*, New York, New York University Press, 2001.
- PACI, Viva, *De l'attraction au cinéma*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2007.
- PAÏNI, Dominique, « Éric Rondepierre. Entre les images », *Art press*, n° 164, décembre 1991, p. 50-51.
- , « Conserver pour transmettre », *Cinémathèque*, n° 2, novembre 1992, p. 100-104.
- , *Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*, Bruxelles, Yellow Now, coll. « De parti pris », 1992.
- , « Le cinéphile, la mélancolie et la Cinémathèque. Entretien avec Dominique Païni », *Vertigo*, n° 10, 1993, p. 61-66.
- , « La vocation des poètes », *Trafic*, n° 13, hiver 1995, p. 105-110.
- , « Un moderne art des ruines. Notes sur la restauration des films », *Cinémathèque*, n° 10, automne 1996, p. 89-95.
- , *Le cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.
- , *Le temps exposé. Le cinéma, de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2002.
- PASOLINI, Pier Paolo, *L'expérience hérétique*, trad. Anna Rocchi Pullberg, Paris, Payot, coll. « Traces », 1976.

- PETITJEAN, Joël, « La commune de Paris », dans Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994.
- POURVALI, Bamchade, *Godard neuf zéro. Les films des années 90 de Jean-Luc Godard*, Biarritz, Atlantica, coll. « Carré Ciné », 2006.
- POZNER, Valérie, « “J’étais hier au royaume des ombres...” : Gorki au Cinématographe », 1895, n° 50, 2006, p. 88-114.
- PRELINGER, Rick, *The Field Guide to Sponsored Films*, National Film Preservation Foundation, San Francisco, 2006.
- RABINOWITZ, Paula, « Wreckage upon Wreckage: Documentary and the Ruins of Modernity », *History and Theory*, vol. 32, n° 2, mai 1993, p. 119-137.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 1990.
- , « Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien », dans *L’inactuel*, n° 6, 1996.
- , *La fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
- , *Malaise dans l’esthétique*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- , « Les pieds du héros (*The Grapes of Wrath* de John Ford) », *Trafic*, n° 56, hiver 2005, p.26-32.
- , « *Ars gratia artis* : notes sur la poétique de Minnelli », *Trafic*, n° 53, printemps 2005, p. 74-81.
- RENAUD-ALAIN, Alain, « La nouvelle architecture de l’image », *Cahiers du cinéma*, octobre 2003, n° 583, p. 72.
- REVAULT D’ALLONES, Fabrice, *Pour le cinéma « moderne ». Du lien de l’art au Monde : petit traité à l’usage de ceux qui ont perdu tout repère*, Bruxelles, Éditions Yellow Now, 1994.
- RICCI LUCCHI, Angela, Yervant Gianikian, « Notre caméra analytique », *Trafic*, n° 13, hiver 1995, p. 32-40.
- , « Choses trouvées, choses pensées », *Trafic*, n° 50, été 2004.

- RIVETTE, Jacques, « Lettre sur Rossellini », *Cahiers du cinéma*, n° 46, avril 1955, p 14-24.
- RODOWICK, David N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham, Londres, Duke University Press, 1997.
- , *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, Durham, Londres, Duke University Press, 2001.
- , *The Virtual Life of Film*, Cambridge, Massachusetts, Londres England, Harvard University Press, 2007.
- ROGER, Philippe, « Conjuguer les temps », *Simulacres*, n° 5, « Ruines I », septembre-décembre 2001, p 80-84.
- ROHDIN, Mats, « Cinema as an Art of Potential Metaphors: The Rehabilitation of Metaphor in André Bazin's Realist Film Theory », *Film International*, « André Bazin Special Issue », #30, vol. 5, n° 6, 2007.
- ROLLET, Sylvie, « *Le regard d'Ulysse* : le cinéma cessera-t-il d'être sourd ? », *Études cinématographiques*, « Théo Angelopoulos », n° 48, 1998.
- , « Theo Angelopoulos, Alexander Sokourov, Béla Tarr ou la mélancolie de l'histoire », *Positif*, dossier « Mélancolie et cinéma », n° 557, juin 2007, p. 96-99.
- RONDEPIERRE, Éric, *Extraits*, Paris, Société française de photographie, 2001.
- ROSEN, Philip, *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2001.
- ROSSELLINI, Roberto, *The War Trilogy*, édité et traduit par Stefano Roncoroni, New York, Grossman Publishers, 1973.
- , *Le cinéma révélé*, Alain Bergala (éd.), Paris, Éditions de l'étoile, coll. « Champs contre-champs. Flammarion », 1984.
- ROUD, Richard, *A Passion for Films. Henri Langlois and the Cinémathèque Française*, New York, Viking Press, 1982.
- ROUILLÉ, André (éd.), *La photographie en France. Textes et controverses*, Paris, Éditions Macula, 1989.

- ROY, Claude, « J'ai vu le nouveau film de Rossellini : *Allemagne année zéro* », *L'écran français*, n° 148, 27 avril 1948.
- ROY, Lucie, « "Image du temps" au cinéma », dans André Gaudreault, Germain Lacasse, Isabelle Raynault (dirs.), *Le cinéma en histoire*, Montréal, Paris, Editions Nota Bene, Méridiens Klincksieck, 1999, p. 247-264.
- RÜOFF, Jeffrey (dir.), *Virtual Voyages, Cinema and Travel*, Durham, Londres, Duke University Press, 2006.
- RUSSELL, Catherine, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham and Londres, Duke University Press, 1999.
- SADOUL, George, « Faut-il brûler les films anciens ? », *Cahiers du cinéma*, n° 184, novembre 1966, p. 60-63.
- SANTNER, Eric, *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1990.
- SCHÉRER, Maurice, François Truffaut, « Entretien avec Rossellini », *Cahiers du cinéma*, n° 37, juillet 1954, repris dans *La politique des auteurs. Entretiens avec dix cinéastes*, Paris, Cahiers du cinéma, 1984.
- SERCEAU, Michel, « La ville dans le néoréalisme », *Cinémaction*, n° 75, 1995, p. 45-56.
- SCHEFER, Jean Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque du cinéma », 1997 [1980].
- , « *Allemagne année zéro* », dans Roberto Rossellini, Alain Bergala, Jean Narboni (dirs.), Paris, Éditions de l'étoile, Cahiers du cinéma, 1990, p. 94-98.
- , *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1997.
- SHANDLEY, Robert R., *Rubble Films. German Cinema in the Shadow of the Third Reich*, Philadelphie, Temple University Press, 2001.
- SIMARD, Denis, « De la nouveauté du cinéma des premiers temps », dans André Gaudreault, Germain Lacasse, Isabelle Raynault (dirs.), *Le cinéma en histoire*, Montréal, Paris, Éditions Nota bene, Méridiens Klincksieck, 1999, p. 29-56.

- SITNEY, Peter A., *Visionary Film, The American Avant-Garde 1943-1978*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- SKOLLER, Jeffrey, *Shadows, Spectres, Shards. Making History in Avant-Garde Film*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2005.
- SLIDE, Anthony, *Nitrate Won't Wait. Film Preservation in the United States*, Jefferson, North Carolina, Londres, McFarland Press, 1992.
- SMITHER, Roger (dir.), *This Film is Dangerous. A Celebration of Nitrate Film*, Bruxelles, Fédération internationale des archives du film, 2002.
- SONTAG, Susan, « The Decay of Cinema », *New York Times Magazine*, 25 février 1996, p. 60-61.
- SPIEKER, Sven, « A Conversation with Peter Forgàcs », *Art Margins*, en ligne, <http://www.artmargins.com/content/interview/forgacs.html>, 2001.
- STARDELOV, Igor, « Preservation of the Manaki Brothers Film Heritage », *Journal of Film Preservation*, n° 54, 1997, p. 27-30.
- STEIMATSKY, Noa, *Italian Locations, Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 2008.
- TARKOVSKI, Andrei, *Le temps scellé*, trad. Anne Kichilov, Charles H. de Brantes, Paris, Cahiers du cinéma, 1989.
- TESTA, Bart, *The Avant-Garde+Primitive Cinema*, Toronto, The Funnel, 1985.
- , *Back and Forth: Early Cinema and the Avant-Garde*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1992.
- TOFFETTI, Sergio (dir.), *Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi*, Firenze, Hopefulmonster editore, Torino, Museo nazionale del cinema, coll. « Cinemazero », 1992.
- TOUFIC, Jalal, « Ruines », dans *We can make rain but no one came to ask. Documents from the Atlas Group Archive*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2006, p. 17-26.
- TOULET, Emmanuelle, *Le cinématographe, invention du siècle*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Découvertes », 1988.

- , « L'allégorie du nitrate », *Cinémathèque*, n° 3, printemps-été 1993, p. 74-79.
- VAN AMELUNXEN, Hubertus, « Le mémorial du siècle. L'événement photographiable », dans Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1994, p. 131-147.
- VIGOUROUX, Yannick, « Lieux et non-lieux photographiques », *Simulacres*, « Ruines I », n° 5, septembre-décembre 2001, p. 94-99.
- WASSON, Haidee, *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, Londres, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 2005. .
- WEES, William C., *Recycled Images*, New York, Anthology Film Archive, 1993.
- WENDERS, Wim, *Le souffle de l'ange*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.
- , *La vérité des images*, Paris, L'Arche, 1992.
- WILLEMEN, Paul, *Looks and Frictions*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- WINKLER, Martin M., « Neo-Mythologism: Apollo and the Muses on the Screen », *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 11, n° 3, décembre 2005, p. 383-423.
- WYKE, Maria, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*, New York, Routledge Press, 1997.
- ZISCHLER, Hanns, « Dix ans après (Godard 2001). Remarques au sujet d'*Allemagne neuf zéro* de Jean-Luc Godard », dans Jean-Luc Godard, *Documents*, Nicole Brenez, Michael Witt (dirs.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006, p. 341.

Revues - Numéros spéciaux

- Cabinet*, n° 20, « Ruins », hiver 2005-2006.
- Cahiers de médiologie*, « La confusion des monuments », n° 7, 1999.
- Cinemas*, « Mémoire de l'Allemagne divisée. Autour de la DEFA », Philippe Despoix, (dir.), vol. 18, n° 1, automne 2007,
- Cinématographe*, n° 42, « Le regard néo-réaliste I », décembre 1978.

Cinématographe, n° 43, « le regard néo-réaliste II », janvier 1979.

Etc., n° 74, « Chantiers I », hiver 2005, n° 75, « Chantiers II », printemps 2006.

Protée, « Imaginaire des ruines », Richard Bégin, Bertrand Gervais, André Habib (dirs.), vol. 35, n° 2, printemps 2007.

Rivista di Estetica, vol. XXI, n° 8, « Rovine », 1981, p. 8-20.

Simulacres, n° 5, « Ruines I », septembre-décembre 2001.

Simulacres 2, n° 6, « Ruines II », mars 2002.

Annexes



Fig. 1. Anonyme, *La chute de Babylone*, *Apocalypse de Bamberg*, ca. 1020



Fig. 2. Maso Di Banco, *Le miracle de Saint-Sylvestre*, 1341



Fig. 3. Andrea Mantegna, *Saint Sebastien*, 1480



Fig. 4. Sandro Botticelli, *Adoration des mages*, 1475

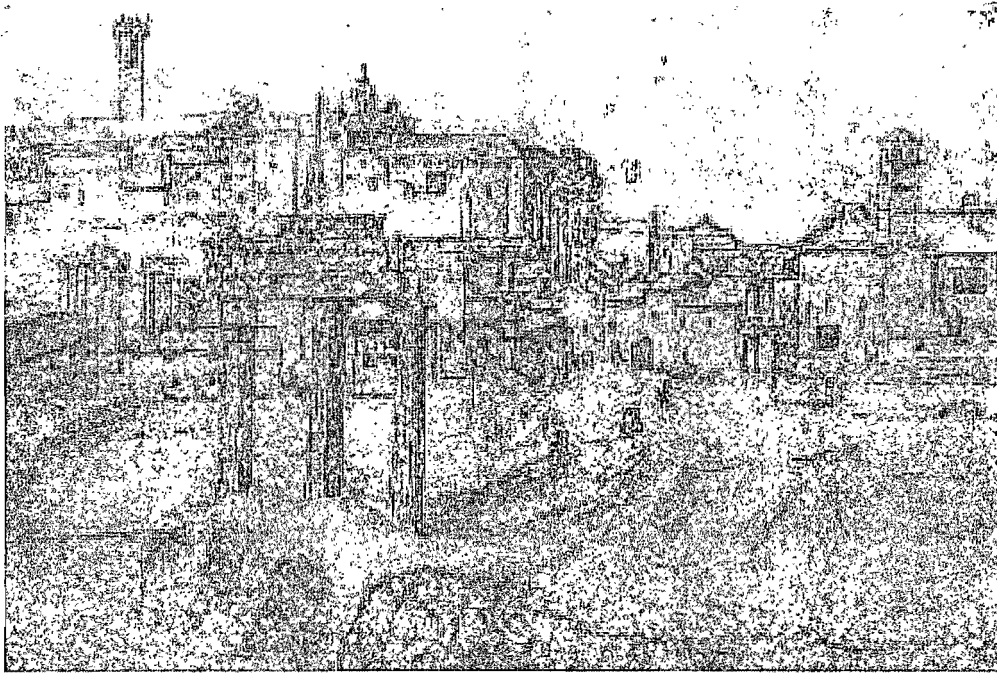


Fig. 5. Cercle de Maerten von Heemskerck, *Le forum envahi par les maisons*, 1534-1536



Fig. 6. Maarten van Heemskerck, *Autoportrait*, 1553



Fig. 7. Nicolas Poussin, *Paysage avec Saint Mathieu et l'Ange*, 1640



Fig. 8. Hercule Seghers, *Berglandshap*, 1633

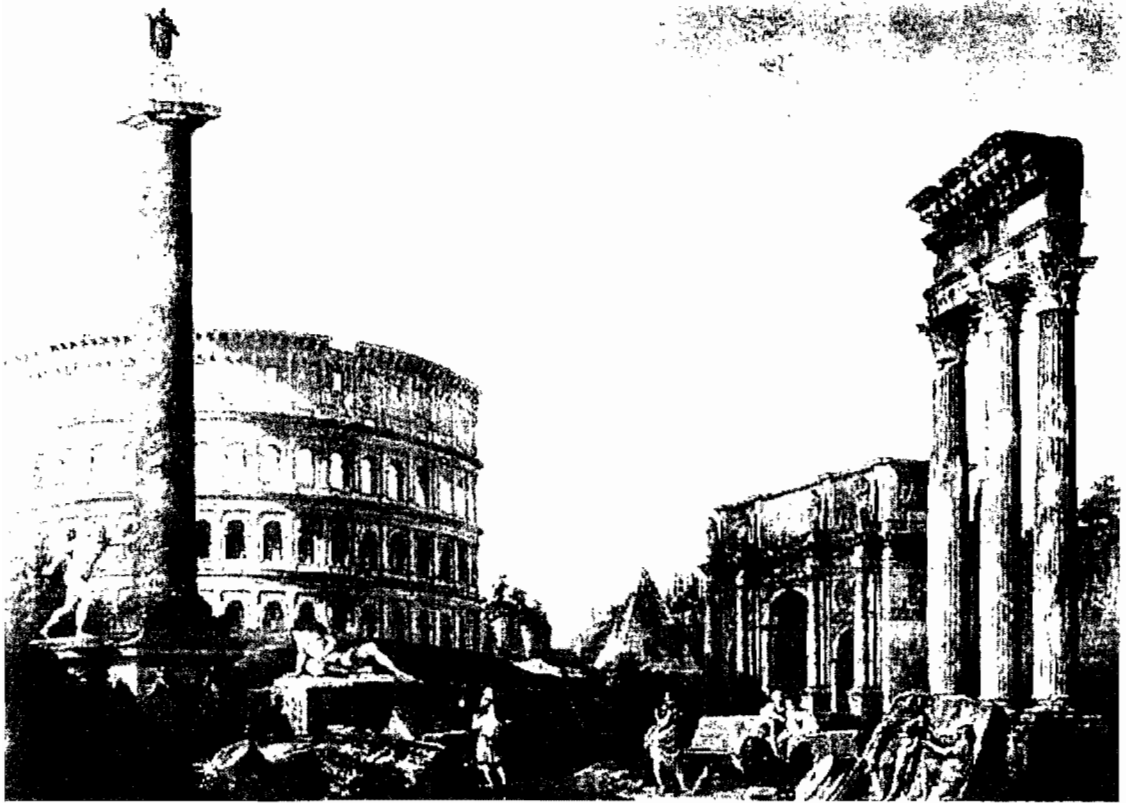


Fig. 9. Giovanni Paolo Pannini, *Capriccio avec ruines*, 1740-1750

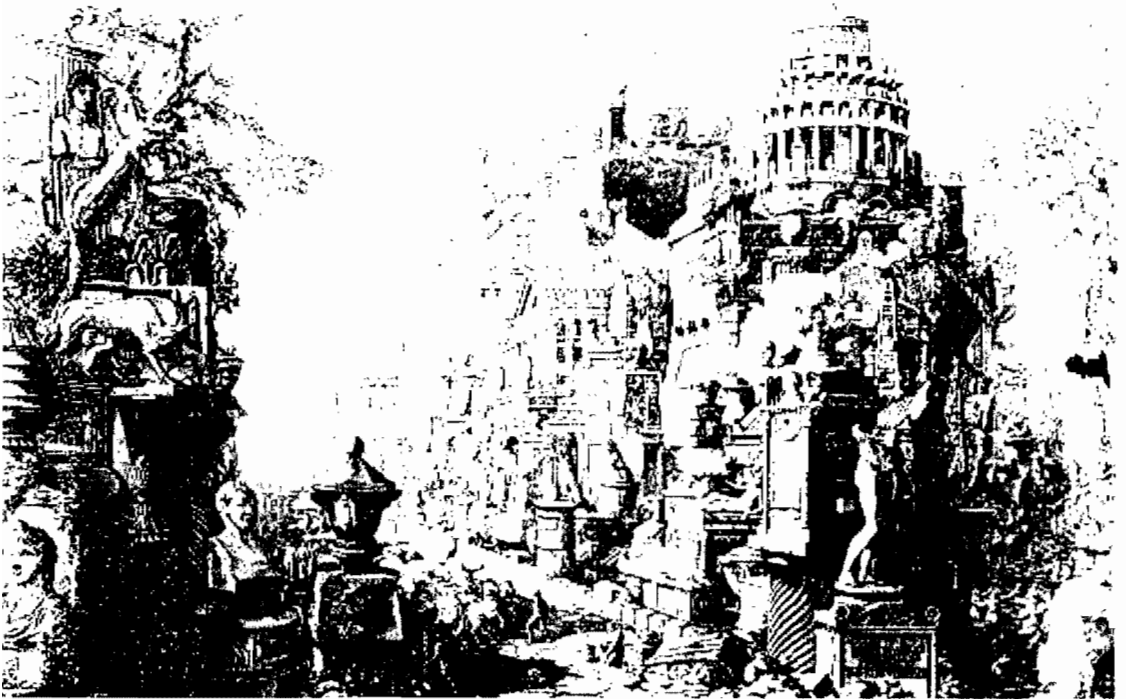


Fig. 10. Giovanni Battista Piranesi, *Ruines romaines*, 1756



Fig. 11. Hubert Robert, *Ruines d'un bain romain*, ca. 1760



Fig. 12. Hubert Robert, *La Bastille dans les premiers jours de sa démolition*, 1789



Fig. 13. Hubert Robert, *Vue de la grande galerie du Louvre*, 1796



Fig. 14. Hubert Robert, *Vue imaginaire de la grande galerie en ruines*, 1796



Fig. 15. Caspar Friedrich, *L'Abbaye dans une forêt de chênes*, 1809-1810



Fig. 16. Maxime du Camp, *Palais de Karnak*, 1852



Fig. 17. William Fox Talbot (ou un de ses associés), *Les ruines de Pompéi*, ca. 1840

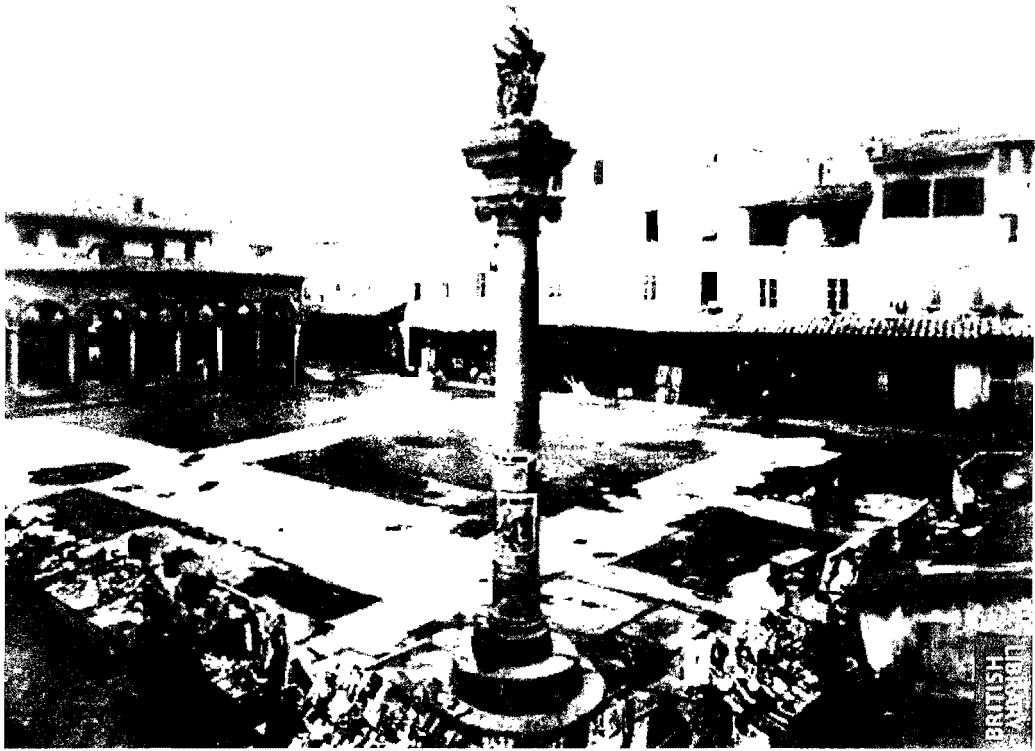


Fig. 18. Frères Alinari, *Le vieux marché*, Florence, ca. 1880



Fig. 19. Giacchino Altobelli, *Vue sur le forum impérial*, ca. 1865

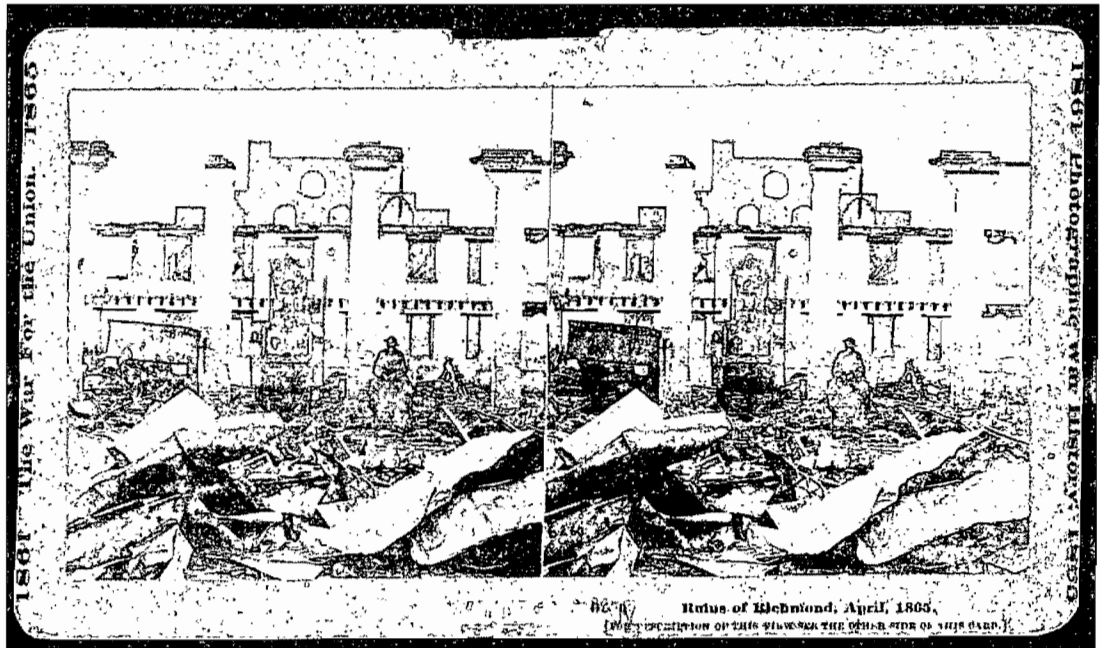


Fig. 20. *Ruins of Richmond, 1865*, Library of Congress

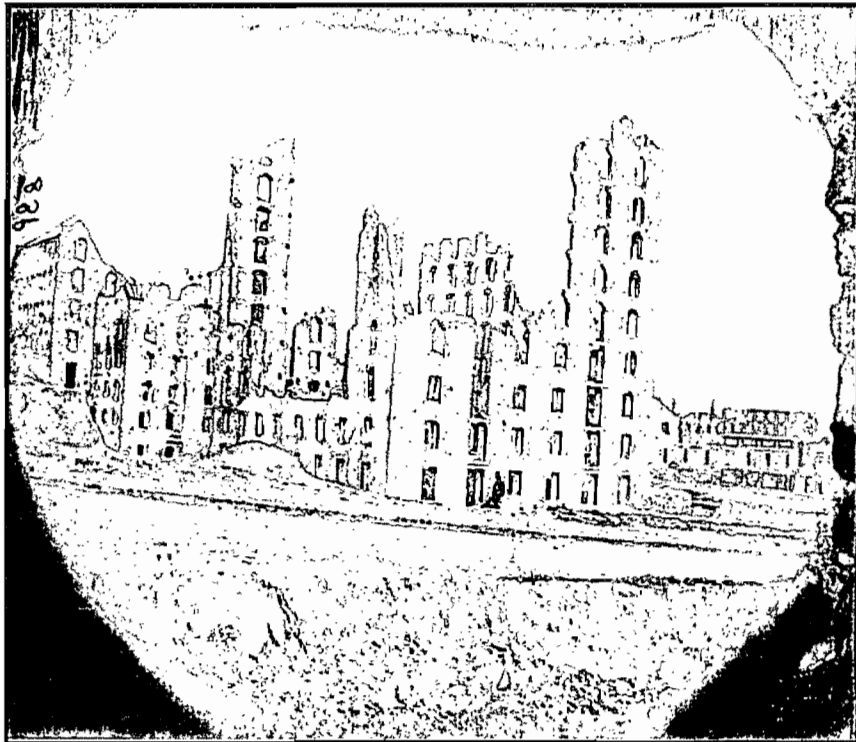


Fig. 21. *Ruins of Richmond, 1865*, Library of Congress

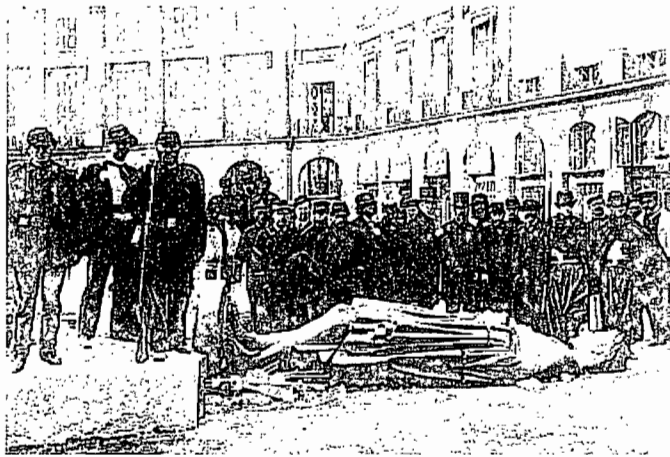


Fig. 22. Bruno Braquehais, *Démolition de la colonne Vendôme*, Paris, 1871



Fig. 23. *Ruines des docks de la Villettes après la Commune de Paris*, 1871



Fig. 24. *Le Palais de Justice*, 12 juillet 1871

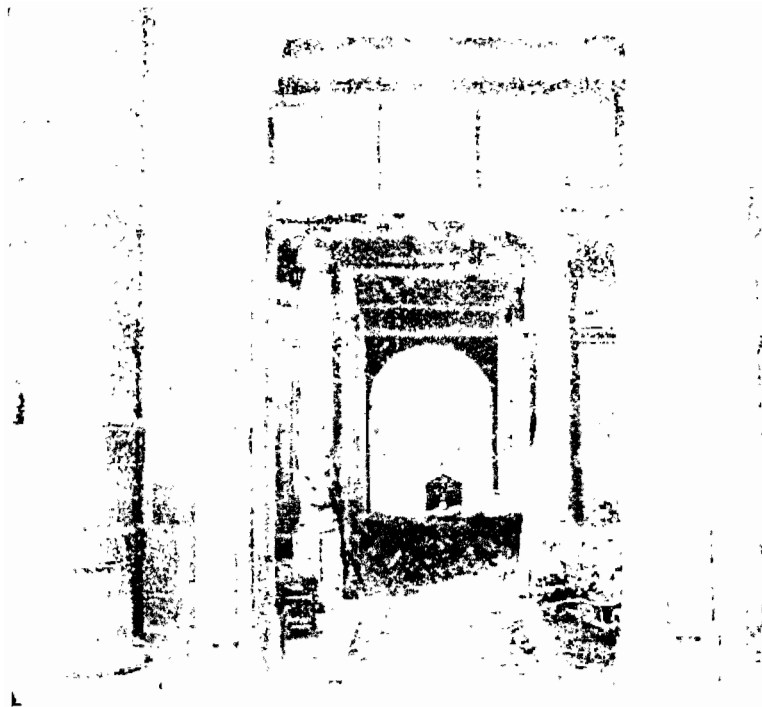


Fig. 25. Anonyme, *Ruines des tuileries*, 1871



Fig. 25a. Jean-Louis Ernest Meissonier, *Ruines du Palais des Tuileries*, 1871



Fig. 26. Felix Meidner, *Berlin*, 1913



Fig. 27. Felix Meidner, *Ich und die Stadt*, 1913



Fig. 28. Max Ernst, *L'Europe après la pluie*, 1933

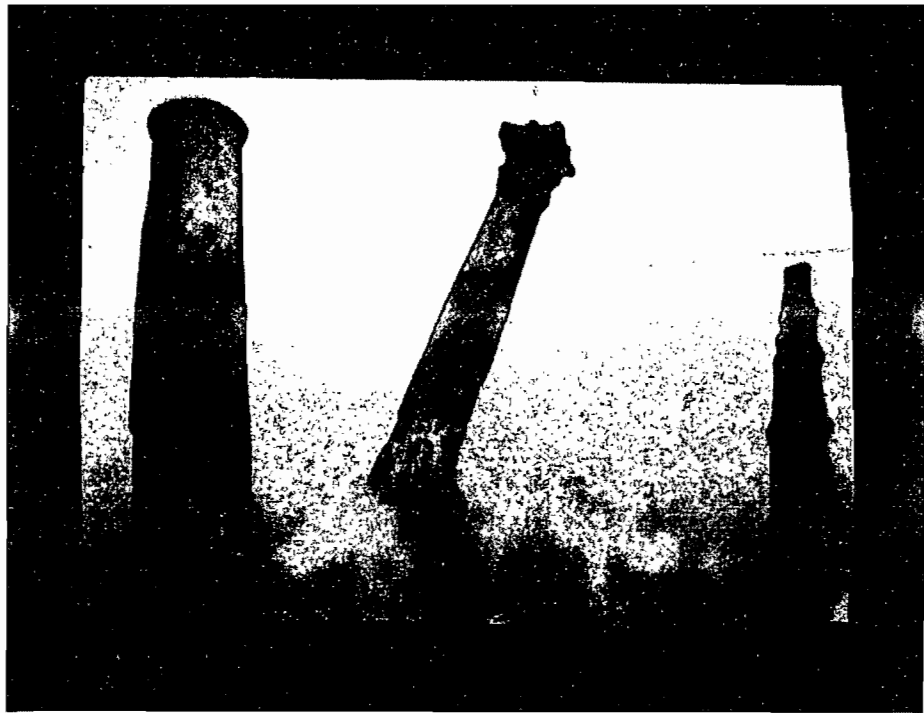


Fig. 29. Ruth Thorne-Thomson, *Pillars*, 1983



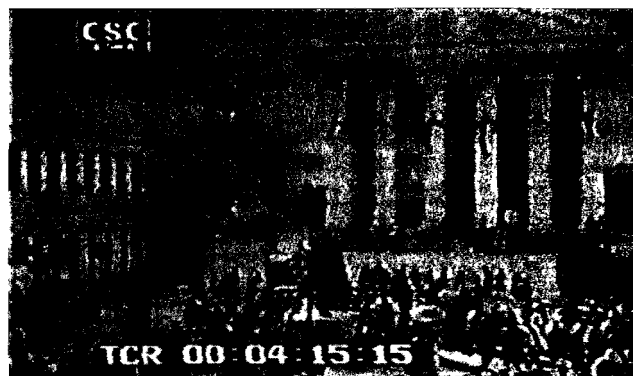
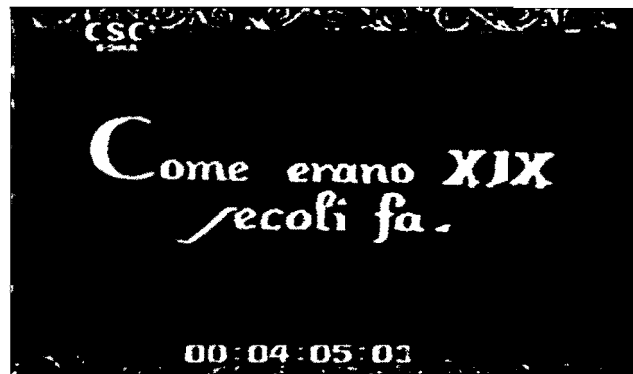
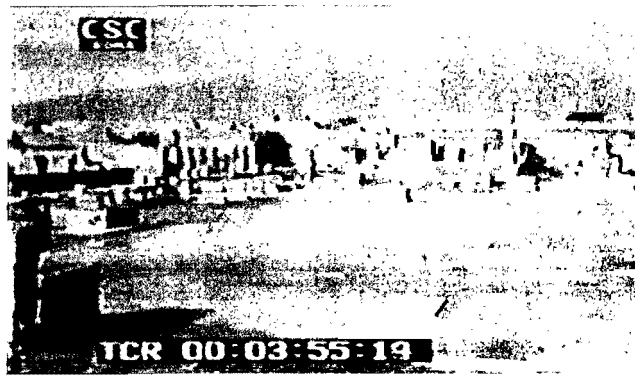
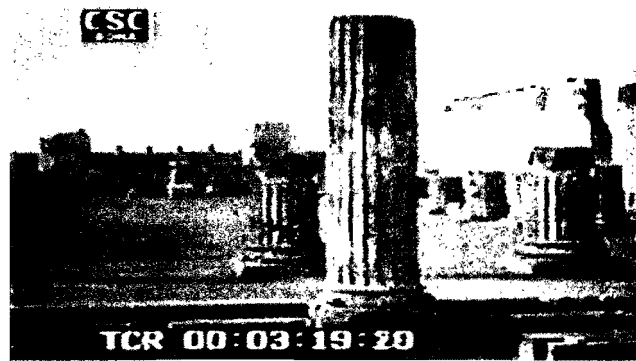
Fig. 30. Ruth Thorne-Thomson, *Expeditions*, 1979



Fig. 31. *Holland House Library*, Londres, après le bombardement de septembre 1940



Figs. 32-33. Thomas Edison, *European Rest Cure*, 1904



Figs. 34-37. Carmine Gallone, *Gli Ultimi Giorni di Pompeii*, 1926



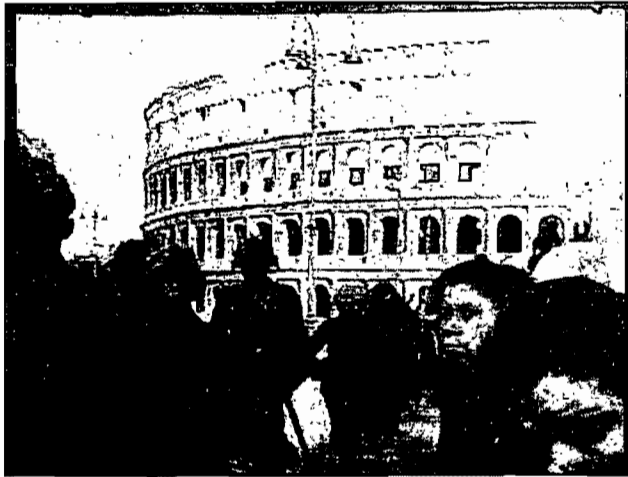
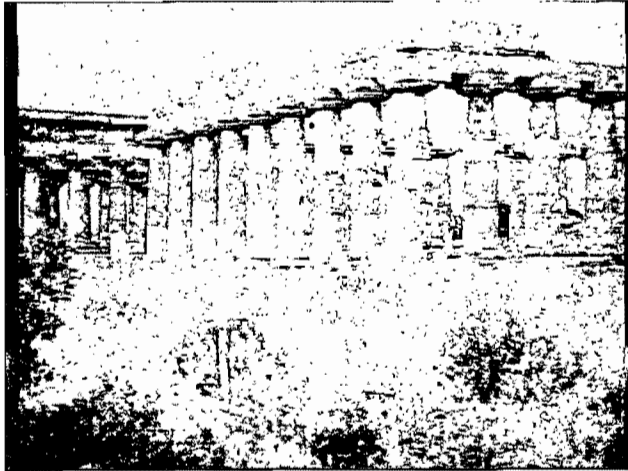
Figs. 38-39. Roberto Rossellini, *Roma città aperta*, 1945



Figs. 40-44. Roberto Rossellini, *Paisà*, 1946



Figs. 45-47. Roberto Rossellini, *Paisà*, 1946



Figs. 48-50. Les « intervalles en ruines » de *Paisà*, 1946.



Figs. 51-54. Roberto Rossellini, *Germania anno zero*, 1947



Fig. 55-56. Billy Wilder, *A foreign affair*, 1948

Fig. 57-58. Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens*, 1936



Figs. 59-64. Wolfgang Staudte, *Die Mörder sind unter uns*, 1946



Fig. 65-70. Roberto Rossellini, *Germania Anno Zero*, 1947

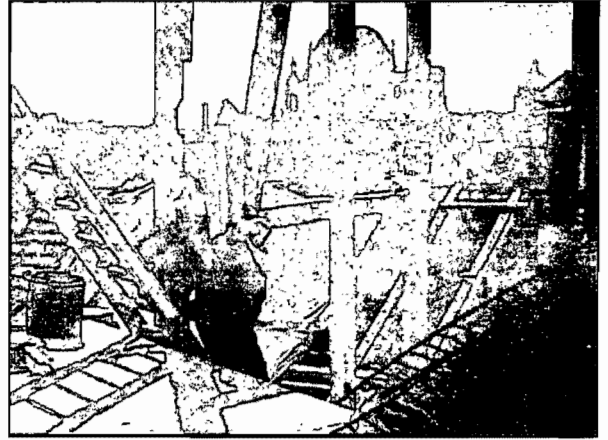
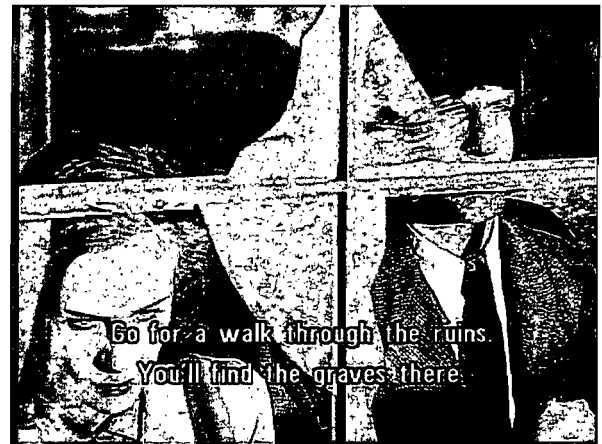


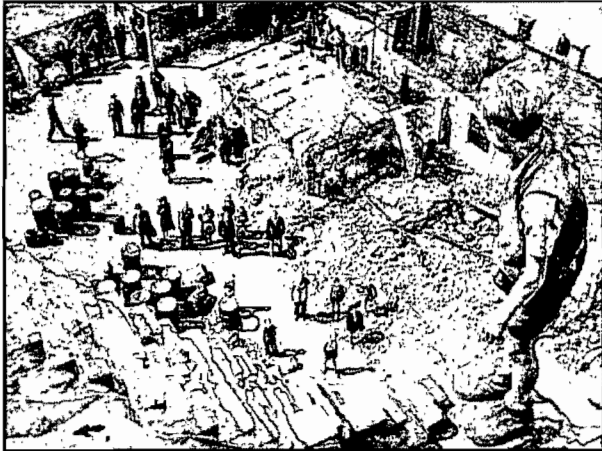
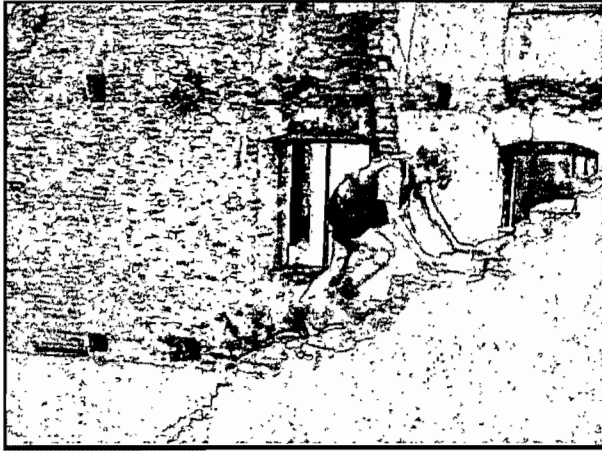
Fig. 71-76. Gehrard Lamprecht, *Irgendwo in Berlin*, 1946



Figs. 77-80. Wolfgang Staudte, *Die Mörder sind unter uns*, 1946



Figs. 81-83. Wolfgang Staudte, *Die Mörder sind unter uns*, 1946



Figs. 84-86. *Irgendwo in Berlin*

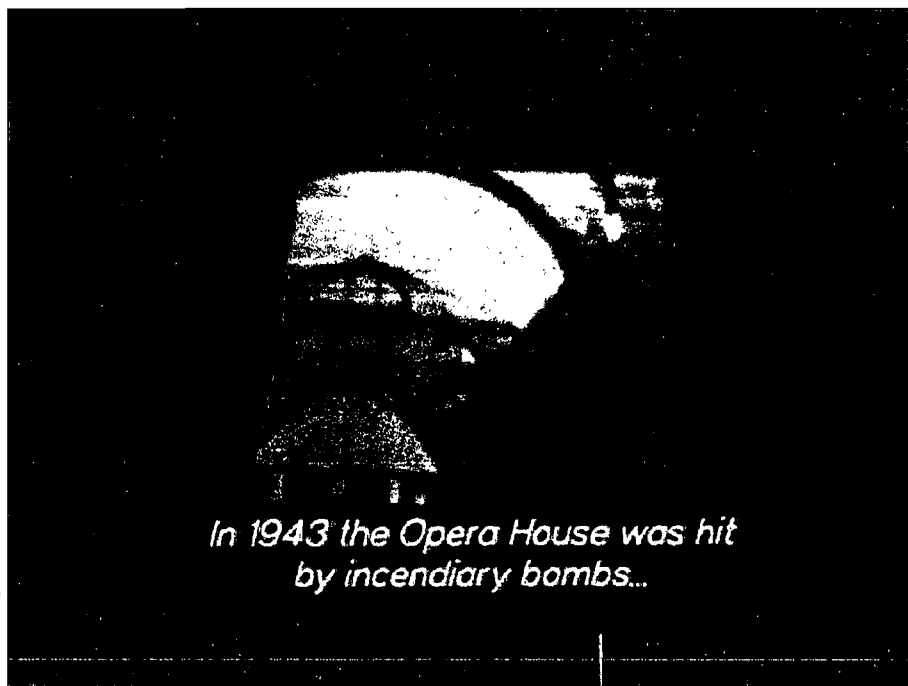
Figs. 87-89. *Germania anno zero*



Fig. 90-93. Slatan Dudow, *Unser täglich Brot*, 1949



Figs. 94-95. Wolfgang Staudte, *Rotation*, 1949



Figs. 96-97. Edgar Reitz, *Zweite Heimat* (épisode 3), 1993



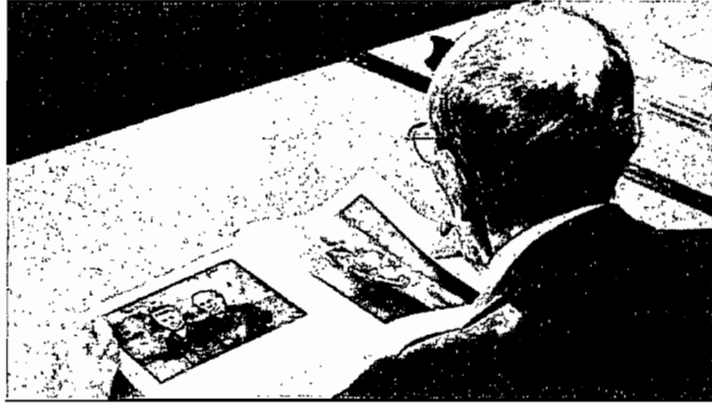
Fig. 98. Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin*, 1987



Figs. 99-102. Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin*, 1987



Figs. 102a-102b. Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin*, 1987



Figs. 103-106. Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin*, 1987



Figs. 107-110. Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin*, 1987



Fig. 111. Jean-Luc Godard, *Allemagne neuf zéro*, 1991



Fig. 112. Friedrich Murnau, *Nosferatu*, 122



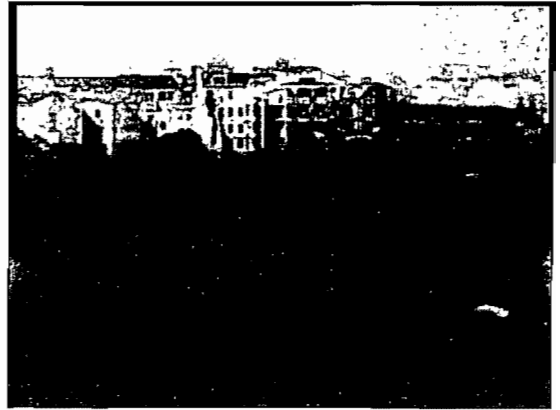
Fig. 113. Roberto Rossellini, *Germania Anno Zero*, 1947



Fig. 114. Roberto Rossellini, *Germania Anno Zero*, 1947

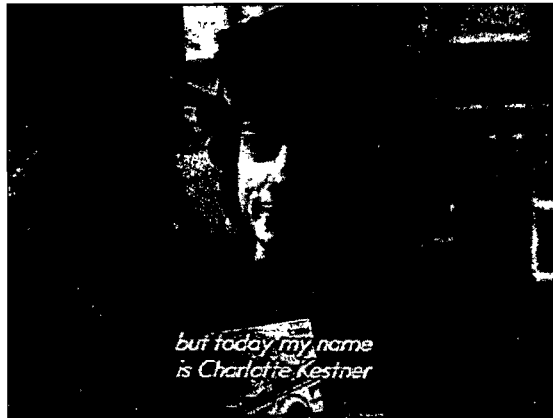


Fig. 115. Jean-Luc Godard, *Allemagne neuf zéro*, 1991



Figs. 116-118. *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

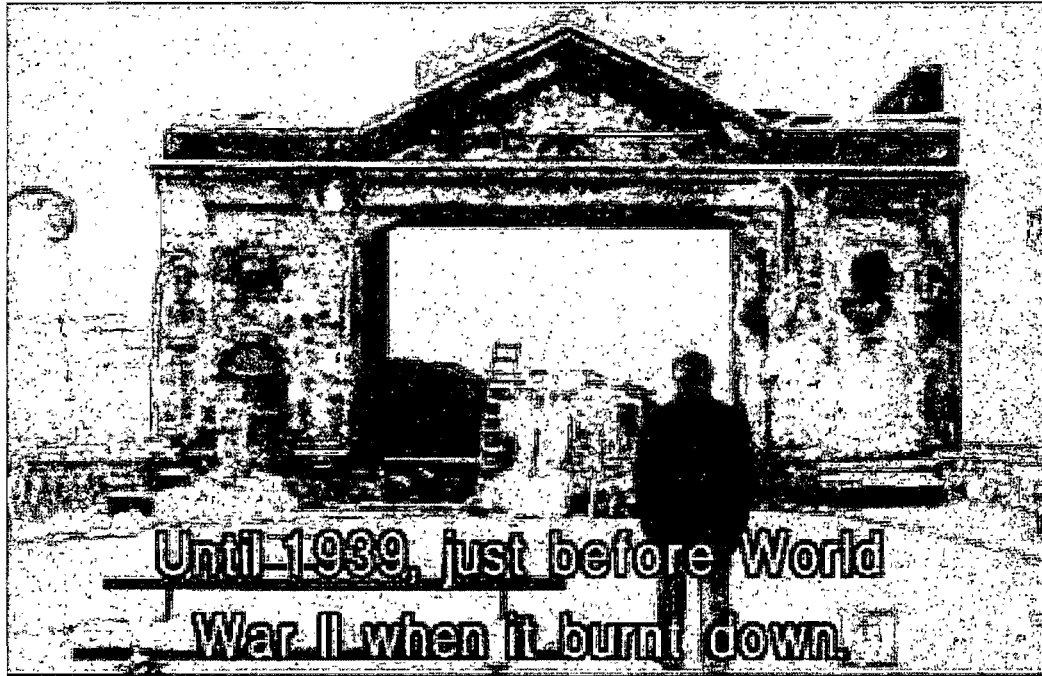
Figs. 119-121. *Germania Anno Zero*, 1947



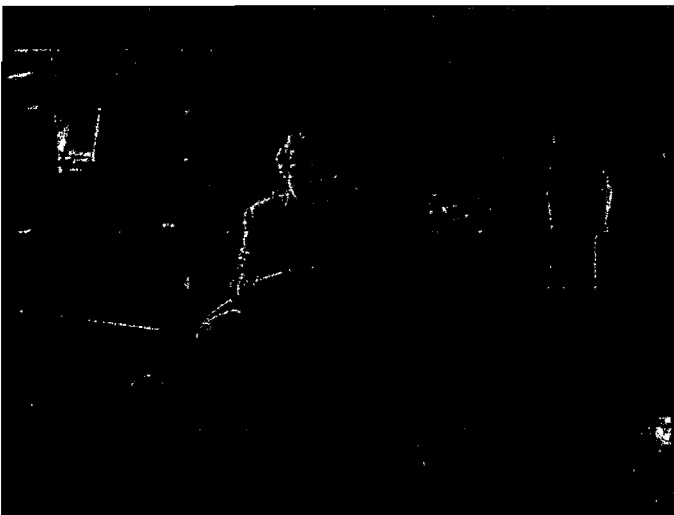
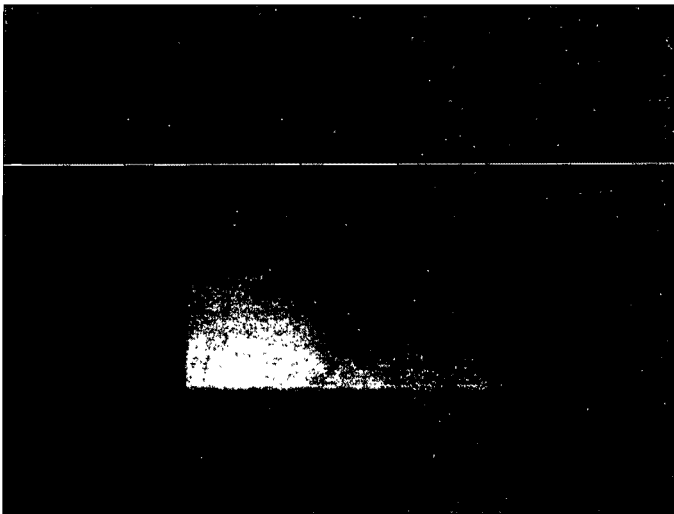
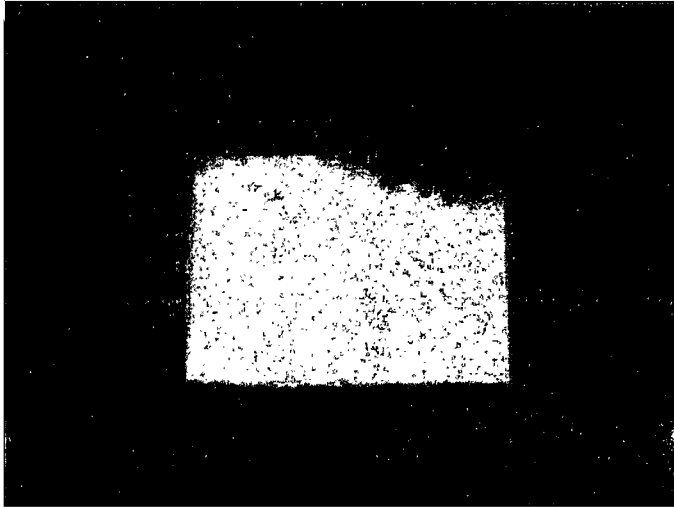
Figs. 122-124. Jean-Luc Godard, *Allemagne neuf zéro*, 1991



Figs. 125-130. Andrei Tarkovski, *Stalker*, 1979



Figs. 131-132. Theo Angelopoulos, *To Vlemma tou Odyssea*, 1995



Figs. 133-135. Theo Angelopoulos, *To Vlemma tou Odyssea*, 1995



Fig. 136. Alexander Sokourov, *Russkiy kovcheg*, 2002



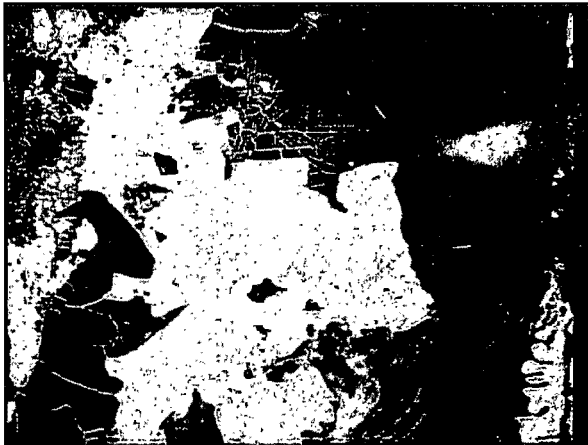
Fig. 137. Éric Rondepierre, *Confidence*, 1998



Fig. 138. Éric Rondepierre, *Convulsion*, 1996-1998



Figs. 139-140. Peter Delpout, *Lyrisch Nitraat*, 1990



Figs. 141-144. Peter Delpout, *Lyrisch Nitraat*, 1990



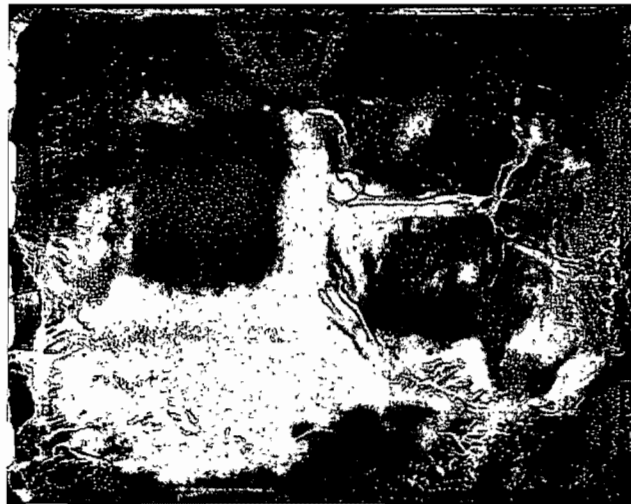
Figs. 145-146. Bill Morrison, *Decasia*, 2001



Fig. 147. James Young, *The Bells*, 1926



Fig. 148. Bill Morrison, *Light is Calling*, 2004



Figs. 149-151. Bill Morrison, *Light is Calling*, 2004





Figs. 152-154. Angela Ricci Lucchi, Yervant Gianikian,
Dal pollo all'equatore, 1987



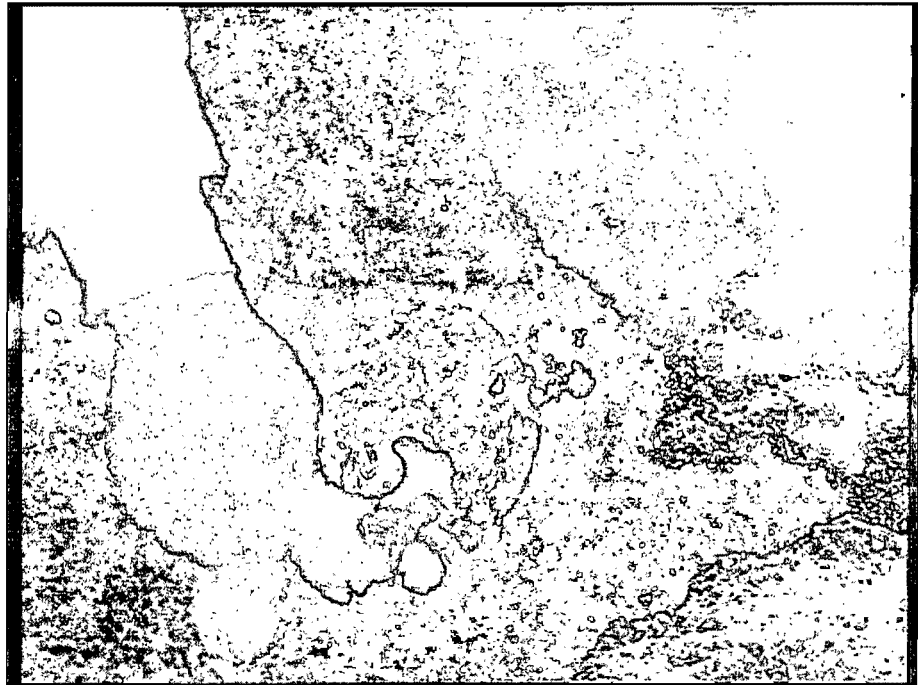
Figs. 155-156. Angela Ricci Lucchi, Yervant Gianikian,
Dal pollo all'equatore, 1987



Fig. 157-158. Roberto Rossellini, *Viaggio in Italia*, 1954



Fig. 159-161. Roberto Rossellini, *Viaggio in Italia*, 1954



Figs. 162-163. Roberto Rossellini, *Viaggio in Italia*, 1954



Fig. 164. Roberto Rossellini, *Viaggio in Italia*, 1954