

Le documentaire : trace et effacement

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin et Jean-Michel Frodon

Débat organisé dans le cadre des Lundis de l'INA, le lundi 16 janvier 2006.

Le documentaire est censé nous mettre en face de la réalité brute et parfois brutale. Certains films dont il sera question dans ce débat présentent l'une et/ou l'autre de ces caractéristiques. Mais il n'en est pas toujours ainsi. Parfois les réalisateurs se permettent quelques libertés avec les documents en les présentant comme authentiques alors que ni leur origine, ni la situation qui leur a donné naissance, ne sont seulement indiquées.

Ce qui pose les deux questions fondamentales qui articulent le débat : « Qu'est-ce qu'un document ? » et « Comment utiliser un document ? ».

Jean-Louis Comolli est réalisateur et documentaliste. Il est aussi critique de cinéma, il écrit pour les *Cahiers du cinéma* depuis 1962, revue dont il a été rédacteur en chef de 1966 à 1971, mais aussi pour *Trafic*, *Images documentaires*, *L'image*, *Le Monde*, *Jazz Magazine*.

Il enseigne à la FEMIS, à l'université de Paris 8 (ECAV) et à l'université Pompeu Fabra de Barcelone.

Pierre Sorlin est professeur émérite à l'université de Paris 3. Il est l'auteur de nombreuses publications sur le cinéma et son histoire. Il a également réalisé plusieurs films documentaires.

Jean-Michel Frodon est directeur de la rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis le 1^{er} juillet 2003 ? Il a été aussi journaliste et critique de cinéma à l'hebdomadaire *Le Point* de 1983 à 1990, au quotidien *Le Monde* depuis 1990. Il est l'auteur d'ouvrages sur le cinéma.



Memory of the Camps

Le documentaire : trace et effacement

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin et Jean-Michel Frodon

Jean-Michel Frodon – *Pour mener notre débat : les archives documentaires et les enjeux qui y sont associés, nous avons invité Pierre Sorlin et Jean-Louis Comolli. Le professeur Pierre Sorlin est le premier, sur le plan de la recherche universitaire, à avoir pensé l'usage du cinéma pour la compréhension de la réalité historique. Jean-Louis Comolli a été il y a quelques années le rédacteur en chef de la revue que j'ai l'honneur aujourd'hui de diriger, les Cahiers du cinéma. Il est l'un de ceux pour qui penser le cinéma et réfléchir à l'ensemble de ses procédures sont des questions centrales ; il est aussi un cinéaste affublé d'une étiquette de documentariste, ce qui est à la fois juste et en partie réducteur, ou problématique. Nous aurons à en débattre à partir d'un certain nombre d'extraits choisis par Pierre Sorlin, Jean-Louis Comolli et nos amis de l'Ina. Nous travaillerons autour de deux questions : « Qu'est-ce qu'un document ? », qui interroge une possible définition. Dans quelle mesure y a-t-il abus de langage à replier le mot « document » sur « documentaire » quand on dit « Qu'est-ce qu'un document ? ». Ce qui veut dire : « Tout ce qui est perçu comme documentaire est-il perçu comme un document, à quel titre ou dans quelles conditions ? ». La deuxième question porte sur les usages : « Comment utiliser un document ? » Cette division entre définition et usages, peut être retraversée et interrogée au-delà de l'équivalence, document/documentaire par le statut cinématographique ou télévisuel des documents audiovisuels où se jouerait une autre ligne de partage, un autre questionnement, qui peut se retrouver aussi bien du côté de la définition que du côté des usages.*

1 – Qu'est-ce qu'un document ?

Pierre Sorlin – Je n'ai pas été le premier à m'occuper du rapport entre cinéma et histoire, Marc Ferro m'a précédé

de plus de dix années. Je tiens à rappeler également l'importance de son travail sur le rapport entre sciences sociales et cinéma. Quand j'ai commencé, à la suite de Marc Ferro, j'éprouvais une certaine frustration car la majorité des documents audiovisuels était inaccessible. Au fil des années, j'ai vu s'ouvrir toujours plus d'archives et de centres de ressources. Le moment essentiel fut l'ouverture des archives de l'Ina, suivie par l'ouverture d'un très grand nombre de cinémathèques locales, régionales ou nationale, dans lesquelles il est maintenant possible de travailler. C'est une chance qui, cependant, pose de nombreux problèmes, en particulier un problème d'utilisation : quand on voit la masse énorme de ce qui est conservé aujourd'hui à l'Ina on se demande comment il sera possible de l'utiliser.

Mais je voudrais partir d'une question beaucoup plus simple, celle de l'attribution et de l'identification des documents. L'historien qui regarde un reportage ou un documentaire se demande nécessairement d'où proviennent les images. Ont-elles été tournées – c'est peu probable – par celui qui a monté le document, ou bien les a-t-il trouvées ailleurs, et où ? Pourquoi ne nous dit-il pas d'où elles proviennent, comment il les a choisies et pourquoi il les a montées ? Ce travail de présentation est rarement respecté comme s'il était inutile d'informer les spectateurs. Quelle solution adopter ? Placer des notes de bas de page dans un film, au même titre que dans un livre, serait excessif, mais une identification sommaire tiendrait moins de place qu'un sous-titre et ne gênerait pas le public. Le fait demeure que l'historien ne peut pas utiliser des documents sans connaître leur provenance, même si elles illustrent parfaitement un événement auquel il s'intéresse.

Le documentaire :
trace et effacement

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin
et Jean-Michel Frodon

Jean-Michel Frodon – *Il est certain que ces images ont été faites par des hommes qui, créateurs ou non, assumaient une place et un geste. Je pense que les images ne sont jamais objectives. Il s'agit toujours d'images subjectives, partielles, partiales et portées par des enjeux idéologiques, conscients ou inconscients de la part de celui qui les a faites et a fortiori de la part de ceux qui s'en servent. L'archive audiovisuelle du monde est entièrement une archive fabriquée par des hommes et une archive pensable en termes de représentations idéologiques, politiques, etc. On ne peut pas la penser comme une prise objective de document. Je propose que nous tentions de penser le cinéma tout ensemble, cinéma documentaire et fiction, en oubliant ce critère d'objectivité qui est toujours un mensonge, surtout du côté du monde de l'information qui est encore moins objectif que le monde des réalisateurs de films.*

1 – « Exemple d'une archive brute », 1972

[Arrestation d'Andreas Baader et Holger Meins]

Pierre Sorlin – J'ai utilisé souvent ce document en demandant à ceux qui le voyaient de l'interpréter. Les réponses, toujours hésitantes, ont esquissé plusieurs hypothèses : ce seraient les rushes d'un très mauvais film de gangsters ou une prise d'otages. Certains, allant plus loin dans la fantaisie, ont suggéré qu'il s'agissait d'un exhibitionniste fou qui, de sa fenêtre, aurait tiré en faisant un blessé, ce qui expliquerait qu'on l'emmène après lui avoir tout de même passé un slip. De telles suggestions, fondées sur la seule observation de l'image, sont possibles. Ce que j'aimerais souligner est le fait qu'un document comme celui-ci ne nous dit pratiquement rien et que, si nous n'avons pas d'informations écrites précises, par exemple les notes de l'opérateur, indiquant le lieu et les circonstances du tournage, nous ne pouvons pas en faire usage. Il s'agit, en fait, d'une prise de vue, faite en juillet 1972 à Francfort. Une équipe de la télévision de Hambourg était venue filmer la dernière voiture fabriquée par Daimler. En passant dans une rue, cameraman et reporter ont aperçu un rassemblement de police. En bons techniciens, ils se sont approchés et ont filmé ce qu'ils ont pu. Il s'agissait de

l'arrestation d'Andreas Baader, que l'on voit sur la civière, et d'un de ses adjoints, Holger Meins¹. C'est un document qui, d'un certain sens, a une valeur historique importante et, en un autre sens, n'en a absolument aucune. Sur l'arrestation elle-même il ne nous apprend rien, mais il nous parle d'autres choses qui ne sont pas moins intéressantes.



« ... j'ai donc l'image d'un corps encore vivant
d'un prochain mort... »

D'abord il témoigne de l'affolement du cameraman qui, en deux minutes à peine, n'a pas fait moins de vingt-trois prises. Cet homme était un très bon opérateur, il connaissait son métier, mais il avait l'habitude de travailler sur les instructions du journaliste, ou du réalisateur, qui lui indiquait précisément ce qu'il devait filmer. Livré à lui-même, il s'est trouvé complètement perdu, à certains moments il n'est même pas parvenu à faire le point, il a navigué à l'aveuglette, sautant d'un endroit à un autre. Il a sans doute eu peur, encore qu'il ait été suffisamment loin pour ne pas risquer grand-chose. Nous saisissons ici, de façon concrète, ce que signifie le travail de reportage direct, sans protection et sans directives, nous voyons combien le choix des images, leur cadrage, leur contenu sont aléatoires. Un second point, non moins intéressant, est la connivence de fait entre la police et la presse, les policiers ont laissé opérateurs et journalistes s'approcher relativement près de l'endroit où l'événement était en train de se passer, on aperçoit même dans le champ un photographe qui se trouve à la hauteur des assaillants.

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin
et Jean-Michel Frodon

Le documentaire :
trace et effacement

Question importante, à laquelle il est difficile d'apporter une réponse : comment, en trente-trois ans les choses ont-elles évolué ? Si, aujourd'hui, une opération de ce genre avait lieu en France, on commencerait par établir un cordon de police, ce qui n'est pas du tout le cas ici. Une étude systématique des images prises à cette époque montre que, à la différence des photographes ou des opérateurs britanniques ou français qui tentent d'entrer dans la place, ou du moins de s'en approcher le plus possible, les journalistes, opérateurs ou photographes allemands se tiennent toujours derrière la police. En Allemagne les opérations du genre de celle dont nous parlons sont toujours vues du point de vue de la police, avec un certain calme, à une distance qui dépassionne les événements. Les habitudes de travail, en particulier les rapports avec les autorités font que des images prises dans différents pays ne sont pas strictement comparables.

D'où l'extrême difficulté que nous rencontrons quand nous cherchons à utiliser des documents audiovisuels. Une prise de vue ne parle pas d'elle-même, la critique interne montre bien ici ses limites, elle met en évidence l'usage de la force mais ne nous enseigne rien d'autre, il est impossible d'établir ce qui s'est passé le jour où Baader a été arrêté en se fondant sur ces seules images. Finalement, c'est par la police que nous connaissons un certain nombre de détails sur cette arrestation. Que s'est-il passé réellement ? Comment Baader et Meins se sont-ils rendus ? Pourquoi Baader a-t-il été blessé ? Notre document met en relief la distance énorme séparant l'observateur extérieur, le cameraman d'abord, puis le public, et ceux qui ont opéré l'arrestation. Nous voyons toutes les limites et en même temps, de façon indirecte, tous les enseignements qu'on peut tirer de ce document. Des enseignements qui touchent beaucoup plus à la façon de travailler, aux règles particulières à une télévision, la télévision allemande, qu'à ce qui est censé être représenté à l'écran.

Jean-Louis Comolli – Je partage votre analyse. Je suis frappé par le fait que ce qui apparaît, c'est l'impossibilité pour le cinéma d'identifier ou de baptiser exactement ce qu'il filme. Un corps est un corps, un prisonnier est un prisonnier, son nom n'est pas écrit sur son front ou sur son

tee-shirt. L'approche cinématographique, le degré zéro de la cinématographie, effectue l'enregistrement direct de ce qui se passe, qui reste indistinct, opaque, peu référencé. Ce n'est pas une scolie, ni une leçon. Vous avez souligné la nécessité d'introduire une légende, un appareil critique de notes pour essayer de comprendre exactement ce dont il s'agit. Il est intéressant de noter comment, quand on constitue un document, on abolit ou on efface du même coup ce qu'il a d'ambigu, de flou, d'incertain... On lui confère un niveau de certitude que l'image, à elle seule, ne produit pas. Elle reste dans l'indécis : on a du mal à savoir ce qui se passe exactement, on n'arrive pas bien à comprendre. Si on devait monter ce passage-là, que vous proposez, il faudrait le montrer comme une énigme : quelque chose s'est passé que l'on ne comprend pas. Et le fait qu'on ne le comprenne pas est plus intéressant que le fait de le comprendre.

Pierre Sorlin – Deux reprises sont bien faites : celle de Meins d'abord, un homme en slip, entouré par deux agents, l'image ne peut être qu'impressionnante, celle ensuite du blessé, parce que c'est une vue qui peut passer à la télévision. À ce moment seulement l'opérateur a compris ce qu'il devait absolument prendre. Ces deux images ont été diffusées, tandis que la rédaction a tenu tout le reste pour inutile, on a retenu le plus sanglant, le plus impressionnant. Il s'était bien passé quelque chose, nos images, aussi maladroites soient-elles, illustrent un énorme rassemblement de police, une tension, du temps qui a passé dans l'attente mais à l'antenne on n'a rien gardé, on s'est contenté de ce qui pouvait retenir l'attention du spectateur.

Jean-Louis Comolli – Une chose toutefois n'est pas perdue, c'est l'aspect sacrificiel de cette séquence. Le corps presque nu d'Holger Meins me dit quelque chose. Cet homme a ensuite été « exécuté », j'ai donc l'image du corps encore vivant d'un prochain mort. Quand je regarde une archive, cette survivance des morts me touche toujours. Pour le dire d'une manière un peu simpliste : ceux qui sont dans les archives me regardent. Ce n'est pas seulement moi qui les regarde. C'est également

Le documentaire :
trace et effacement

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin
et Jean-Michel Frodon

eux qui, en général de l'au-delà de la mort, me regardent. Et quelque chose d'une sacralité du corps exposé, du corps supplicié, même s'il ne l'est pas encore, mais on peut déjà entrevoir qu'il va être livré au supplice, quelque chose d'une sacralité est exposé dans l'image. Cela, le caméraman ne l'a pas raté parce que c'est l'objet du cinéma, parce que c'est le cinéma qui filme à ce moment-là. Au-delà des capacités propres de ce caméraman, une dimension cinématographique entre en jeu, qui est de type sacré – même si le mot fait peur –, dans la relation entre le corps filmé et le cinéma. Le corps et la machine qui le filme, qui le sauve et l'annule à la fois.

Pierre Sorlin – On se souvient de qui était Holger Meins, on est frappé par cette photo terrible de son corps vivant et pas complètement décharné. Cela fait partie de ce que dit Jean-Louis Comolli en termes d'ouverture de l'image : ailleurs, au-delà, une idée de sacrifice. Ces prises de vue évoquent la victime, ou la future victime d'un épisode sacrificiel, et cela même pour quelqu'un qui ne saurait pas ou qui n'aurait jamais su qui était Holger Meins et ce qui est advenu ensuite.

Jean-Louis Comolli – Dans les archives politiques, quelque chose du destin futur de ceux qui sont filmés est inscrit pour nous : parce que nous arrivons après. Nous sommes les héritiers de leur vie et de leur mort. Quand nous regardons ces images, nous héritons de leur histoire. Il y a donc une rétroprojection, nous projetons quelque chose de leur destin futur que nous connaissons, dans l'image qui ne le montre pas explicitement mais peut-être le porte déjà. Cette séquence est un appel de fiction. Elle inscrit la brèche de la fiction dans le document. Tous les documents sont porteurs de fiction. Il y a toujours cette brèche qui fait qu'on sort du factuel, de l'événement, du discours restreint de la vie – qui serait lui-même porteur de fiction si on le creusait un peu plus. Ce qui est intéressant, c'est de voir à quel point quelque chose, qui a été capté de manière relativement hasardeuse, aléatoire, sans mise en scène, sauf celle de l'événement lui-même – puisque tout événement est mis ou se met en scène lui-même –, porte quelque chose qui est déjà de

l'ordre du récit, un noyau de fiction, au plan des personnages et des archétypes.

Jean-Michel Frodon – *Le film de Steven Spielberg, Munich, reconstitue des faits advenus durant les Jeux Olympiques de Munich, événements contemporains, à quelques semaines près, de l'arrestation de Baader. Les images du film réalisé aujourd'hui par Spielberg ressemblent beaucoup au document que nous venons de voir. Cette circulation entre le document et la fiction, entre aujourd'hui et hier, est incroyablement active, même s'il est difficile de lui assigner un caractère systématique, de vouloir en standardiser le processus ou les effets. La fiction, par exemple celle de Spielberg, est habitée par le document, mais le document est habité par notre regard nourri voire saturé de fiction. De même que notre regard projette le présent sur ce qui a eu lieu il y a plus de trente ans.*

2 – *Memory of the Camps, Imperial War Museum of London*

Jean-Louis Comolli – C'est un film à part dans l'histoire du cinéma. Il a été interrogé longuement par les historiens et notamment par Annette Wieviorka et Sylvie Lindeperg². *Memory of the Camps*³ est une œuvre collective, encore que Alfred Hitchcock en ait été le superviseur général. Au moment de la libération des camps de la mort, un certain nombre d'opérateurs, liés aux armées alliées d'une part et à l'armée soviétique d'autre part, ont filmé. Les Britanniques entrent à Bergen-Belsen en 1945, ils sont accompagnés de caméramans qui filment ce qui se passe. C'est le moment où Sydney Bernstein, producteur, propose au Foreign Office de monter un film utilisant les séquences tournées par les opérateurs des différentes armées, un film qui dénoncerait la barbarie nazie, l'horreur de l'extermination dans les camps de la mort. Le projet prend forme et Bernstein pense à Hitchcock pour superviser la chose. On ne sait pas exactement quel rôle a joué Hitchcock. Il avait renoncé à tout cachet pour faire ce travail mais il a donné des conseils. Le premier, c'était de ne pas filmer seulement les camps de la mort, mais aussi ce qu'il y avait autour, l'Allemagne ordinaire. On voit un couple d'Allemands se promenant au bord d'un lac,

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin
et Jean-Michel Frodon

Le documentaire :
trace et effacement



« ... relier les cadavres aux yeux des spectateurs... les bourreaux regardent... »

dans une lumière romantique, des arbres, des vergers, des vaches, des fermières, on voit une Allemagne paisible et tranquille à quelques pas des camps et, en parallèle, dans le montage, des scènes terribles. L'autre conseil d'Hitchcock est encore plus précis, relier les corps des cadavres dans les charniers aux regards des spectateurs. C'est, à mon sens, la chose importante. Les Alliés ont systématiquement contraint les Allemands des villages voisins à assister aux opérations d'ensevelissement de ces centaines, de ces milliers, de ces innombrables cadavres. Donc, des Allemands sont là et regardent. Les bourreaux regardent également, les SS, hommes et femmes, dans ce camp qui était surtout un camp de femmes.

Hitchcock a suggéré que des panoramiques relient, en plan-séquence, dans une même unité de temps, de lieu et d'action, l'horreur montrée et les regards encore humains de ceux qui étaient forcés d'être là. C'est évidemment très important parce que c'est un signe, pour ne pas dire un symptôme, d'un problème réel : comment filmer l'infilmable, l'horreur, l'atrocité de la mort et de la destruction du corps humain ? Le cinéma n'est pas fait pour filmer la destruction du corps humain. Il est fait, au contraire, pour construire un devenir (un espoir) avec les corps vivants qui sont filmés. Et quand il est contraint par la force des choses et par la nécessité de témoigner, de filmer la mort, les cadavres, ce avec quoi il n'y a plus rien à attendre (du cinéma), un malaise s'installe. Les producteurs britanniques de ce film étaient conscients de ce malaise. C'est la raison pour laquelle, je crois, ils ont sollicité Hitchcock. La question

était de savoir si les spectateurs croiraient à ce que montre ce film ? Ces images sont-elles crédibles ? Peut-on ajouter foi à ce qui est montré là ? C'est une question qui perdure, évidemment. Elle traverse notre propre histoire. La réponse d'Hitchcock était celle-là. Pour qu'on y croie, il faut montrer des gens qui voient ça. Ce n'est pas seulement le spectateur dans la salle qui va être confronté à cette horreur, mais aussi les vivants qui sont là – d'autres spectateurs.

Il faut préciser que Bergen-Belsen n'était pas un camp d'extermination au sens où l'étaient Auschwitz ou Belzec. Les Allemands l'avaient abandonné en catastrophe et, peu de temps avant leur départ, des convois étaient arrivés d'autres camps. Ce sont ces regroupements tardifs qui expliquent que l'on voie aussi bien des corps suppliciés, des cadavres abandonnés, et d'autres détenus et déportés, hommes et femmes, vivants et moins décharnés. Les survivants sont donc pris en charge par l'armée britannique qui les nourrit et les habille. C'est le chaos de la fin de la guerre qui mêle les vivants et les morts. Néanmoins, des milliers de cadavres gisent un peu partout, et c'est ce qu'il fallait rendre visible à des spectateurs européens qui n'avaient aucune idée de ce qu'avait été l'horreur de ces camps. Je pense qu'il est intéressant de réfléchir au fait que le document était en quelque sorte mis en scène. La troisième recommandation d'Alfred Hitchcock était que des soldats britanniques, un officier et un aumônier anglais et quelques SS, notamment le commandant du camp, viennent devant la caméra et, en son direct, devant un micro

Le documentaire :
trace et effacement

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin
et Jean-Michel Frodon

qu'on voit dans l'image, déclinent leur identité, le jour et l'heure où cette prise de vue a été effectuée, alors que derrière eux, avait insisté Hitchcock, on puisse voir le camp et son décor d'apocalypse. Si bien que dans le même plan on a à la fois la réalité de la scène et sa légende, sa définition, par un témoignage « en direct » qui est comme une sorte d'assertion, d'affirmation de l'authenticité de cette prise de vue, authenticité qui doit, par extension, rejaillir sur le reste du film. La question de l'opacité, ou de l'indéfinissabilité des documents, de la nécessité de les légender, a été posée et a été résolue de cette façon assez forte, nette et efficace, dans ces plans où les libérateurs et le bourreau arrivent face à la caméra et disent qui ils sont. Il fallait établir une stratégie narrative, construire une place du spectateur pour qu'une croyance en la « vérité » de la chose filmée devienne ou redevienne possible. C'est ce que Hitchcock a tenté de faire. On peut recourir à la notion d'*inscription vraie* puisque les opérateurs britanniques font apparaître des soldats pour attester, par leur parole vivante, que c'était bien ça, que c'était bien l'endroit, le lieu et le moment. Le micro sur son pied le signifie. L'énonciation à la première personne aussi. L'adresse face caméra. Ce sont les moyens, les outils que le cinéma a à sa disposition à un moment donné de l'histoire, et qui valident, précisément, le caractère historique de ce qu'il représente. Un événement, des faits, ne sont pas représentés *in abstracto*. Ils sont liés à des formes historiques de représentation, à des formes historiques des moyens et des techniques.

Pierre Sorlin – L'histoire de ce film est assez compliquée. Le caméraman, Mike Lewis a raconté comment il avait filmé avec son équipe. Quand ils sont arrivés à Bergen-Belsen, ils ont d'abord vu les détenus qu'on venait d'amener, qui n'étaient pas spécialement malades et qui manifestaient leur joie d'être libérés. Les soldats ont eu l'impression d'entrer dans un camp de prisonniers. Le choc a été d'autant plus violent quand, au fond du camp, ils ont découvert des montagnes de cadavres. Lewis explique que l'émotion a été telle qu'il n'a pu filmer qu'en adoptant la position du technicien, c'est-à-dire

en se posant la question de la lumière, de l'endroit d'où il pourrait obtenir un bon panorama, du meilleur cadrage, du meilleur angle. Faire comme si l'objet n'existait pas. S'il n'avait pas eu ce réflexe mécanique, il n'aurait jamais pu mener à bien son travail qu'il a terminé rapidement puisque l'ensemble a été tourné en un peu plus d'une semaine. Ces documents sont d'une telle violence, sont tellement horribles qu'ils furent déposés dans des archives d'où ils ne ressortirent qu'en 1985. La date n'est pas indifférente, elle coïncide avec la présentation par NBC de *Holocauste*, la grande série américaine qui a relancé la recherche, non seulement sur la Shoah mais aussi sur l'état de la documentation visuelle concernant la Shoah. *Holocauste*, reconstitution émouvante mais complètement fictionnelle, a eu plus de poids que ces documents qui sont autrement terribles.

Le film a été conçu un peu comme une histoire, on y voit l'entrée des Alliés, leur rencontre avec les survivants, les gardiens, les cadavres, la fosse dans laquelle on enfouit les corps, et on a ajouté un commentaire étonnant, complètement détaché, lu par un acteur, Trevor Howard, un commentaire très factuel qui crée une énorme distance par rapport aux images. Mais en ce sens, c'est un document de document. Il est la réutilisation, trente ans après, d'images qui avaient été tournées dans un contexte à l'époque parfaitement connu. Ces documents sont, aujourd'hui, décontextualisés et utilisés dans un récit lié à une autre étape de la mémoire de la Shoah. Cela dit, il est d'une force extraordinaire et son utilisation ne peut pas être uniquement historique. Il va très au-delà de ce que peut être un récit autour de la Shoah.

Jean-Louis Comolli – Le scénario de ce film existait en 1945. Sydney Bernstein, le réalisateur, avait prévu toute une série d'agencements et ce qu'il dit, dans les entretiens qu'il a donné, c'est que la politique des Alliés a changé brutalement. Il n'était plus question de souligner à quel point les Allemands avaient été complices ou impliqués dans les crimes nazis, mais au contraire d'atténuer la dénazification pour ouvrir une possibilité de réconciliation avec le peuple allemand. Bernstein dit que c'est la raison pour laquelle le film a été censuré. Le travail de

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin
et Jean-Michel Frodon

Le documentaire :
trace et effacement

montage a été interrompu, il manque des sons et les images tournées par les Soviétiques à la libération d'Auschwitz n'ont pas été intégrées. Ce qui fait réfléchir, c'est le fait de se trouver devant des documents d'une violence effroyable, très difficiles à regarder, même si on les a déjà vus en partie. Ce qui m'intéresse c'est que la question se soit posée, d'entrée de jeu, dans une situation exceptionnelle, de la négociation nécessaire avec les spectateurs. Là, quelque chose de la question du cinéma se pose. Ce que les auteurs de ce film ont rendu manifeste, c'est le fait que, nécessairement, l'accès d'un spectateur à une archive audiovisuelle n'est pas direct. Ce doit être un accès construit, quelque chose doit se construire dans cet accès. C'est à la fois une grande naïveté et peut-être aussi une grande perversité que de croire que, en montrant, on donne au spectateur accès à ce qui est montré. En effet, il est nécessaire de construire des stratégies narratives. Il est rare qu'elles soient conscientes comme elles l'ont été là, c'est le caractère exceptionnel de la situation qui a obligé ces Britanniques à se poser ces questions qu'ils ne se seraient pas posées devant d'autres archives. Ces questions sont toujours posées. Quand elles ne sont pas résolues de façon consciente et organisée, elles le sont dans les faits. Il y a toujours une mise en scène implicite qui vient rendre possible la relation entre ce qui est montré et le spectateur. Le travail de l'historien, en tout cas celui de l'historien de cinéma, consisterait à faire émerger ces mises en scènes latentes ou implicites qui sont là pour faire en sorte que l'on puisse voir quelque chose. C'est une immense naïveté culturelle que de croire qu'on voit ce qu'on a sous les yeux. Ce qu'on a sous les yeux n'est pas du donné. Il s'agit toujours de construire ou de reconstruire, et c'est le travail du cinéma.

Jean-Michel Frodon – *En même temps ces stratégies changent. Vous avez fait la comparaison avec Nuit et Brouillard à presque vingt-cinq ans de distance, la différence est énorme. Si aujourd'hui quelqu'un refait un film avec ces documents, il fera un tout autre film, il établira un tout autre rapport, parce que les spectateurs ont appris d'autres choses, ils ont appris à voir, parce que notre culture visuelle n'est pas celle de 1985.*

3 – Desert Victory, *British Army Film and Photographic Unit and Royal Air Force Film Production Unit*⁴

Jean-Louis Comolli – *Desert Victory*, autre film britannique, presque de la même période, raconte une victoire très importante de l'armée britannique en Afrique sur les troupes de Rommel. Les Britanniques, espérant une victoire, avaient envoyé sur le front une trentaine de caméramans. La bataille avait un front très étendu et les caméramans avaient mission de filmer l'offensive britannique et d'envoyer leurs images le plus vite possible à Londres. Les Britanniques ont gagné et très vite il a été question de monter ces images pour en faire un film de propagande à la gloire de l'armée britannique et de sa domination sur Rommel. Les monteurs se sont trouvés devant toute une série de problèmes très intéressants. Premier problème, qui paraît mineur mais qui a beaucoup de sens, les opérateurs étaient inévitablement placés à différents points de la bataille. Parfois à droite de l'événement, parfois à gauche. Les chars qu'ils filmaient allaient, dans le viseur de la caméra, de droite à gauche et d'autres fois, les mêmes chars allaient de gauche à droite. Les monteurs étaient très embêtés, parce que donner la sensation d'une offensive générale de l'armée britannique en montrant des chars qui parfois vont de droite à gauche et parfois de gauche à droite, ça fait désordre. La question s'est posée de savoir comment exploiter ces images. La réponse a été qu'il suffisait d'inverser la pellicule. La pellicule cinématographique est relativement transparente, elle peut se voir à l'endroit et à l'envers. Ainsi, les chars vont tous dans la même direction. Ce qui en dit long sur la manière dont le cinéma retourne, c'est le cas de le dire, le document. L'autre constat des monteurs britanniques quand ils ont reçu le matériel, c'est que malheureusement, en dépit des risques pris par les caméramans, dont plusieurs sont morts dans cette affaire, les événements étaient souvent filmés de loin. Il manquait des gros plans parce que les troupes s'étaient déplacées, parce que les caméramans n'étaient pas là au bon moment, parce qu'ils n'accompagnaient pas les soldats en pleine offensive... Le projet de faire un film sur l'héroïsme des troupes britanniques exigeait

Le documentaire :
trace et effacement

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin
et Jean-Michel Frodon

qu'on ait des plans plus serrés, plus proches, où on aurait vu, par exemple, le visage de ces soldats, qu'ils ne soient pas seulement des formes qui courent au loin, qu'ils deviennent des hommes d'une certaine façon identifiables par le spectateur comme ses proches. Donc on a décidé de tourner ces plans dans les studios de Pinewood à côté de Londres où il y a une sorte de mer de sable, avec des comédiens qui ont joué ces scènes de bataille. L'archive est, au fond, un mixte de réalité et de fiction, de choses captées dans des situations vraies et de choses inventées et fabriquées, même si elles sont évidemment réalistes. Ce qui est intéressant, et Pierre Sorlin le sait aussi, c'est que ces mêmes images tournées près de Londres, avec des figurants ou des comédiens, sont devenues l'archive de cette bataille. En effet, lors des réutilisations et des recyclages, dans quantité de films sur la deuxième guerre mondiale, dans divers montages d'archives, les monteurs ont préféré les gros plans, de près, éclairés dramatiquement, aux plans « anonymes » où on voit, au loin, des soldats en train de courir. Les images de fiction sont devenues l'archive historique de cette bataille. Il y a là quelque chose à méditer.

Pierre Sorlin – Les Britanniques venaient d'Égypte, de l'Est soit, sur la carte, de la droite et, à l'écran, on les a également fait systématiquement arriver de droite. Un plan du film montre trois soldats qui courent, la main gauche sur la gâchette. On ne peut pas imaginer



« ...on ne voit rien d'autre, seulement une lumière verdâtre et des éclairs... »

une escouade entière de gauchers, c'est donc qu'on a retourné la pellicule pour garder l'orientation droite-gauche. Autre point intéressant pour nous, aujourd'hui, la différence de lumière très marquée entre les plans tournés en Angleterre, qui sont parfaitement clairs, et les plans très légèrement voilés pris en Égypte. Les spectateurs, à l'époque, n'étaient pas attentifs à ce genre de détails, pour eux ils avaient peu d'importance. Est-ce le fait que nous avons, à travers la télévision, une culture visuelle beaucoup plus étendue, une plus grande capacité critique, un plus grand désir de questionner l'image, que les spectateurs des années quarante ? Ce film a été projeté très peu de temps après la bataille. C'était la première grande victoire alliée ; les Britanniques ont toujours pris soin d'illustrer les batailles dans lesquelles leurs soldats étaient engagés. Ils l'avaient fait pendant la première guerre mondiale. Le premier grand reportage sur une bataille a été la bataille britannique de la Somme en 1917 et, pendant la seconde guerre mondiale, l'armée britannique a maintenu cette tradition. Ce film est donc doublement un document : il est conforme à ce que l'on pouvait voir en Angleterre en 1944. Ces plans, qui sont en un sens des faux, sont pour nous des plans authentiques, des plans réellement tournés en 1944.

Jean-Michel Frodon – *Je retiens, comme leçon de cette expérience cinématographique curieuse, que la loi du spectacle prime sur la rigueur historique ou documen-*



« Donc, on a décidé de tourner ces plans dans les studios... »

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin
et Jean-Michel Frodon

Le documentaire :
trace et effacement

taire. Quand il faut faire un film on trouve les moyens du spectacle pour enrichir, améliorer ou arranger le document par moments défaillant.

Pierre Sorlin – C'est la force de la fiction, son influence sur le documentaire. Cette première bataille filmée est complètement fantaisiste, entièrement fictionnelle. Elle est montée comme les films de fiction antérieurs, et me fait penser aux images vues à la télévision pendant la première guerre du Golfe, lors du bombardement de nuit de Bagdad, on y aperçoit les mêmes éclairs et on ne voit absolument rien d'autre, seulement une lumière verdâtre et des éclairs. Toute une tradition du film de guerre s'est créée, c'est ainsi que doit être une bataille, qu'elle soit filmée ou télévisée.

Jean-Louis Comolli – Ça laisse un certain sentiment d'étrangeté. Le document est perverti. Il se prête à la perversion et quelque chose, là, indique une contradiction entre ce qu'on pourrait appeler une logique historienne et une logique spectaculaire ou cinématographique, dont on voit bien que les intérêts ne sont absolument pas convergents. En l'occurrence, ils étaient très divergents. Il a fallu faire une opération de détournement, retournement, transformation, altération du document, ou substitution au document authentique, en faire quelque chose de fictionnel, de fabriqué, pour arriver à donner une représentation de la bataille qui soit conforme aux codes cinématographiques de la représentation d'une bataille : des noirs, de la lumière, des éclats, du bruit. Le magnifique plan de ces soldats qui avancent dans la nuit, et qui sont évidemment éclairés par des projecteurs, relève du désir de plaire, de séduire ou de toucher, d'attirer ou de convaincre le spectateur. Le plus troublant c'est que, dans les films qui ont été produits à partir de ces « documents », ces séquences de fiction ont été retenues au détriment des plans authentiques. Et de manière innocente. Je suppose que les gens qui ont fait ces montages ne savaient pas, ou ne se sont pas posé la question.

Jean-Michel Frodon – *Pour vous, ce qu'on vient de voir est un document. La question est : « Qu'est-ce qu'un*

document ? » Dans ce cas, c'est un document qui documente quoi ?

Pierre Sorlin – Un document qui montre ce que les Britanniques pouvaient voir de la guerre qu'ils étaient en train de mener en 1943-1944.

Jean-Michel Frodon – *C'est plus un document sur l'histoire du regard que sur l'histoire militaire.*

Jean-Louis Comolli – La remarque de Jean-Michel Frodon nous permet d'insister sur le fait que ce que nous appelons archive audiovisuelle est avant tout un témoignage de la place du spectateur, de l'histoire du regard, du désir de voir. Qu'en est-il du désir de voir, daté historiquement à un certain moment, dans certaines conditions ? Il faudrait faire une lecture en abyme. Ne pas considérer que l'énoncé seul est à analyser, mais que les conditions de l'énonciation et de sa mise en circulation sont aussi importantes, sinon plus intéressantes encore que l'énoncé lui-même.

2 – Comment utiliser un document ?

4 – Trente-six, le bel été de Henri de Turenne, 1996

Pierre Sorlin – Je me suis demandé ce qu'était un film historique traditionnel. Ce film, *Trente-six, le bel été*, très connu mais déjà ancien, est une présentation discutable des événements de 1936, mais c'est surtout un récit parlé sur lequel on a collé, un peu au hasard, des images qui parfois illustrent le texte et parfois n'ont aucun rapport avec lui. Ces images ont été choisies en fonction du commentaire, elles ne sont pas censées apporter quoi que ce soit de différent. Par exemple, dans une très courte séquence sur la crise de 1929 et ses conséquences, les images ont des origines tout à fait différentes, certaines, américaines, datent de 1924, elles ne se réfèrent pas à la crise de 1929 mais à des grèves qui avaient eu lieu auparavant ; on voit également des marches de la faim, qui sont en réalité des marches anglaises de

Le documentaire :
trace et effacement

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin
et Jean-Michel Frodon

1936, la fameuse marche contre la faim de Jarrow⁵. Le réalisateur a choisi ces documents parce qu'ils lui semblaient plus ou moins correspondre à son propos et manifestement, pour lui, l'origine du document, le propos du cameraman, la date du tournage sont sans importance. Quelle est l'utilité de ce genre de films ? On a énormément de documents sur 1936, beaucoup de documents privés, beaucoup de films d'amateur tournés à l'époque. Un certain nombre de documentaires sont intéressants à utiliser, mais en sachant qu'ils sont lacunaires et qu'ils ne peuvent ni donner l'arrière-plan politique ou le climat social, ni expliquer les élections de 1936. Ils proposent une vision lacunaire et directe au niveau de certains événements et sont incapables de « raconter » le Front Populaire. Pourquoi tenter de faire un récit, très peu différent de ce que l'on trouverait dans un livre, au lieu d'exploiter ces films tout simplement, tels qu'ils sont, sonorisés quand ils le sont, muets quand ils ne le sont pas, en les donnant comme documents bruts, en soulignant leurs lacunes et en montrant en même temps tout ce qui peut en être retiré ?

Jean-Michel Frodon – *Je voudrais ré-introduire l'expression de « film de montage », qui ne relève pas du même enjeu que le film documentaire. Henri de Turenne ne tourne rien, il récupère des documents existants et, comme vous le dites, les asservit à un récit antérieur. C'est un travail d'une nature différente de celui fait par Jean-Louis Comolli, ou de celui fait par les deux films britanniques qui étaient des documents originels. Certaines réutilisations ne sont pas aussi littérales que ce qu'a fait Henri de Turenne dans son film. Certains films de Chris Marker, par exemple, sont des films de montage. Le fond de l'air est rouge, est un film qui présente un discours à partir de documents qu'en grande partie il n'a pas tournés, et qui cherchent à produire quelque chose de plus que l'illustration de son discours.*

Jean-Louis Comolli – L'exemple de Chris Marker est très pertinent, mais il est vrai que dans la majorité des exploitations audiovisuelles et notamment télévisuelles

d'archives, c'est le régime de Turenne qui commande. Les documents sont fragmentés, déterritorialisés, nous ne savons plus ni où, ni comment, ni pourquoi ils ont été tournés et c'est comme une sorte de self-service du stock de documents audiovisuels. Ça revient à dénier l'existence d'une dimension documentaire du document. C'est comme si on voulait obtenir une liberté en déniait l'histoire de ce qu'on utilise. Il y a quelque chose qui s'apparente à la circulation de la monnaie. Les images deviennent des choses abstraites, volatiles, virtuelles et légères qu'on peut échanger sans problème, qu'on peut brasser et redistribuer à l'infini et c'est ce qui se passe la plupart du temps, puisque la plupart de ces films de montage sont réalisés à partir de recyclages de montages antérieurs. On ne cesse de recycler les mêmes images, souvent sans les interroger. Non seulement la démarche est évidemment critiquable, mais l'effet en est terrible. Nous sommes formés, nous téléspectateurs, à voir l'histoire comme ça, à voir la réalité historique comme des bribes mélangées n'importe comment. Comment voulez-vous que la question du sens puisse se poser ? Comment construire un discours avec ce type d'éléments ? C'est évidemment impossible. Donc, en renversant la proposition, je me dis que c'est précisément pour empêcher qu'un discours historique naisse et se développe que c'est fait de cette façon-là. Ce type de montage a pour fonction principale d'interdire une réflexion sur l'histoire et sur l'archive. C'est son but profond, même si les auteurs ne le savent pas.

Pierre Sorlin – C'est quand même un discours qui, par sa logique, tient le fil et l'attention du spectateur tout en recevant sa vérification, sa vérité de l'image. Puisqu'il y a des images, c'est que c'est vrai, bien qu'en réalité les images aient peu de rapport avec ce qui est dit, et que ce qui est dit soit un discours complètement clos, il y a un renforcement réciproque de l'un par l'autre qui fait que le spectateur se trouve face à un discours de vérité. Ces images, prises à un moment très précis, avaient un sens pour ceux qui les filmaient, mais elles ne portent pas de vérité, elles ne sont rien d'autre que ce qu'elles montrent, du lieu où elles ont été prises.

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin
et Jean-Michel Frodon

Le documentaire :
trace et effacement



*« ... ces images avaient un sens pour ceux
qui les filmaient mais elles ne portent pas de vérité... »*

Jean-Louis Comolli – C'est ça qui disparaît. Ça disparaît pour les images, pour les documents audiovisuels, mais cela ne disparaît-il pas pour les hommes aussi ? En fait, le grand projet d'échange marchand – la libéralisation de l'ensemble des éléments – aboutirait à ce qu'on n'ait plus besoin de l'histoire de chacun ; celle-ci devenant un embarras, une gêne, un poids, on peut s'en débarrasser. Rendons tout virtuel : on sera plus légers et on ira plus vite. Ce qui est frappant c'est la rapidité, on voit dans ces films de montage de plus en plus de montages haletants. Les plans ne durent pas parce que le spectateur est toujours imaginé comme un être paresseux et donc, devant ses yeux, il faut sans cesse agiter des trucs brillants pour qu'il ne s'endorme pas. Mais par ailleurs, c'est aussi l'idée de ne pas laisser le temps de penser, le temps de déposer. Un plan qui ne dure pas est un plan qui ne dépose pas, qui ne se dépose nulle part. Non seulement il a été privé de sa source, de son origine, de sa référence, mais il est aussi privé de la possibilité de faire dépôt, et donc d'exister.

5 – Buenaventura Durruti, anarchiste et L'affaire Sofri de Jean-Louis Comolli⁶, 2001

Jean-Louis Comolli – Dans ces deux films, *Buenaventura Durruti, anarchiste* et *L'affaire Sofri*, j'utilise quelques documents d'archive. Le premier document est un film magnifique, réalisé et produit par la Fédé-

ration Anarchiste Ibérique, la FAI, au moment de la mort de Durruti – un des leaders du mouvement anarchiste espagnol et un des grands combattants de la guerre d'Espagne. Quand il meurt, les anarchistes font ce poème cinématographique à partir d'images d'archives, c'est donc déjà un deuxième degré, et je l'ai inséré tel quel dans mon film, avec simplement la question posée par des personnages du film : « Que faire de l'image de Durruti qui apparaît dans ce document ? » C'est une image étonnante et même, d'une certaine façon, excessive.

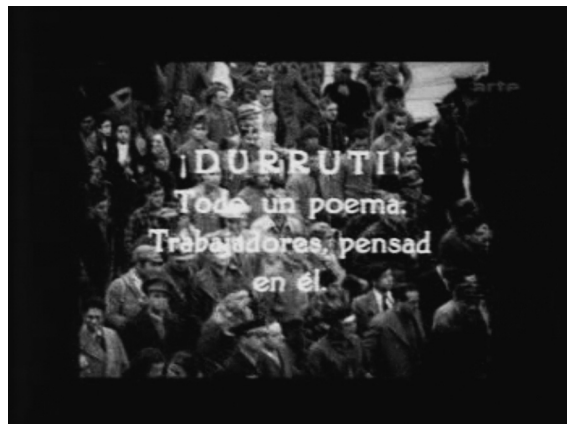
Pierre Sorlin – Vous posez un problème : le personnage important est-il le personnage mythique qui a laissé un souvenir ? Est-ce que ça a un sens de vouloir reconstituer le personnage historique ?

Jean-Louis Comolli – Le cinéma n'est sans doute pas fait pour donner de réponse à cette question mais, peut-être, pour creuser un peu plus la question ou l'éclairer par endroits, tout en laissant durer le doute. Dans ce travail, j'essaie de montrer que nous ne saurons jamais ce que Durruti avait dans la tête...

Pierre Sorlin – Sans aller jusque-là... dans les films, certains moments de son existence ont été enregistrés, ne peut-on, à partir de là, reconstituer un portrait – qui sera de toutes façons lacunaire ? Le cinéma n'a-t-il pas cette

Le documentaire :
trace et effacement

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin
et Jean-Michel Frodon



« Ce qui m'intéresse c'est la puissance du texte... »

force étonnante – ce petit documentaire est très fort – n'est-il pas plus fait pour dresser l'image d'un homme que pour recréer des instants dans la vie de Durruti ?

Jean-Louis Comolli – Dans ce documentaire, j'ai introduit les seules images qui existent de Durruti, qui a été très peu filmé. On n'a pas trouvé grand-chose d'autre que ce film de propagande que j'ai préféré conserver tel quel pour, à travers un discours sur Durruti, suivre la mise en forme du mythe. Ce qui m'intéresse, c'est la puissance du texte qui excède largement les images. On voit quelques images de Durruti, quelques images de combat, un poing dressé, des images symboliques, mais le texte est d'une puissance incroyable, il n'a pas peur de la propagande la plus violente. On n'oserait plus dire aujourd'hui : « Qu'est-ce que Durruti ? – Tout un poème ! ».

Pierre Sorlin – Le montage est extrêmement fort. On part d'images qui sont à moitié voilées, il y a un certain nombre de fondus, probablement faits après coup, puis on passe au fameux film de sa campagne d'Aragon où Durruti est filmé comme le chef, bien qu'il se place au même niveau que les autres – ce n'est pas un général, c'est le premier parmi ses compagnons – et on termine avec ces immenses foules. La construction de l'image est extrêmement habile. Ce n'est pas, pour moi, un film de propagande – il est inutile de faire de la propagande pour Durruti, le personnage est suffisamment connu –, c'est un adieu, une prise de position...

Jean-Louis Comolli – La mort de Durruti reste énigmatique, il y avait une crise ouverte entre Durruti et ses camarades du mouvement anarchiste et, notamment, avec ceux qui étaient dans le gouvernement de la République espagnole. La place de Durruti dans le mouvement anarchiste espagnol n'était pas aussi claire, sereine et belle que ce document nous donne à le penser. On peut interpréter ce film comme un geste de récupération, de réappropriation de la grandeur du mort. Il est évidemment plus facile de le manipuler mort que vivant. Il avait sa ligne, sa conception des choses et il n'a cédé que très tard à l'idée qu'il fallait militariser les Milices. Pendant longtemps il a pensé, au contraire, qu'il fallait politiser l'armée.

Pierre Sorlin – Il est mort après un échec, l'Aragon a été un désastre, on lui a beaucoup reproché d'avoir mal mené l'opération. Effectivement, le film est une sorte de rachat...

Jean-Michel Frodon – *Ce que vous venez de dire est passionnant mais vient de votre savoir d'historien. Qu'est-ce qu'on en voit dans ce « film de propagande » ? Qu'est-ce qu'un historien qui ne saurait pas le fin mot de l'histoire verrait dans le film ?*

Jean-Louis Comolli – C'est une question intéressante. La raison pour laquelle j'ai monté ce document dans le film *Durruti*, c'est l'exaltation, l'emphase des cartons. Depuis le grand cinéma soviétique des années 1925-

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin
et Jean-Michel Frodon

Le documentaire :
trace et effacement

1930, je n'avais pas vu de cartons aussi formidables. Et aussi peu politiques. On dit, c'est un homme, pas un chef, pas un *caudillo*. Ce qui le poétise et l'humanise. Une piste s'ouvre. D'autres films ont été faits sur l'enterrement de Durruti, des films classiques : funérailles, musique funèbre, etc. Là, il se passe autre chose.

Dans *L'affaire Sofri*, j'ai choisi de filmer Carlo Ginzburg, historien entre autres des procès en sorcellerie, parce qu'il a écrit, en 1991, *Le juge et l'historien*⁷, où il analyse le procès fait à Adriano Sofri⁸, qui a été accusé, seize ans après les faits, d'être l'instigateur de l'assassinat du commissaire Calabresi lequel, tenu pour responsable de la mort par défenestration d'un anarchiste, avait fait beaucoup parler de lui dans les années soixante-dix⁹. Seize ans après les faits, un repent, Leonardo Marino, ex-membre de *Lotta continua*, touché par la grâce, dit que l'assassinat de Calabresi a été commandité par Adriano Sofri, Giorgio Pietrostefani et Ovidio Bompresi, trois des responsables de *Lotta Continua*, mouvement d'extrême gauche qui s'est dissous en 1976 pour refuser de prendre part à la lutte armée. La question, passage ou non à la lutte armée, s'est posée comme elle s'est posée à beaucoup de groupes d'extrême gauche en Italie. *Lotta continua* a refusé de répondre à la question et s'est dissoute sous la pression d'Adriano Sofri qui a beaucoup poussé en ce sens. Il est évidemment intéressant de noter que c'est le leader, celui qui n'avait pas participé à la lutte armée, qui est accusé, seize ans plus tard, d'avoir été l'instigateur du premier crime de ce qui est devenu ensuite le terrorisme rouge en Italie. Dans son livre, Carlo Ginzburg, en étudiant de près les pièces du premier procès qui lui ont été communiquées, démonte les arguments du procès selon la logique d'analyse qu'il utilise pour les procès en sorcellerie. J'ai confronté la parole de Ginzburg aux archives du procès d'Adriano Sofri à l'époque. Il faut savoir qu'en Italie les procès sont filmés pour être archivés, ils ne sont pas diffusés, mais on les retrouve sur le net. C'est ainsi que j'ai pu récupérer des images du procès de Sofri, diffusées sur le site du Parti radical.

Dans le principe du film, c'est Ginzburg qui relit, qui retravaille son propre livre. Nous avons tourné en 1999,

huit ans après la publication du livre, et quand j'ai proposé à Ginzburg de faire ce film avec lui, il m'a dit : « D'accord, mais pas une reconstitution ». Il ne voulait pas que je le mette dans la situation où on ferait comme s'il était en train d'écrire son livre, de travailler sur ses dossiers. Nous avons décidé que, sans entrer dans une reconstitution, il relirait son ouvrage. D'un bout à l'autre du film il n'y a que lui, et Adriano Sofri dans quelques extraits. Il y a évidemment un dialogue entre le Ginzburg filmé aujourd'hui, le Ginzburg de son livre, et les archives de Sofri, ces apparitions que je montre comme étant produites dans une régie de télévision, elle-même filmée. Les images de Sofri ne tombent pas du ciel, elles sont « lancées » à partir des manettes de contrôle d'une régie audio-visuelle. Les gestes du technicien de la régie sont toujours filmés et montés au moment où les archives sont lancées. Il y a toujours une trace de l'origine matérielle du document d'archives. Il procède des mains d'un homme, d'un travail, d'une machine. Amener une archive dans un film, c'est inscrire un travail. Dans *Jeux de rôle à Carpentras*, j'avais filmé des bibliothèques, des vidéothèques, des lieux d'archivage, et jusqu'au robot de la Bibliothèque nationale. Il y a donc un dialogue entre Sofri et Ginzburg. Entre l'historien et le personnage historique. Par exemple, Sofri refuse d'utiliser le terme de « complot » pour définir le lien du repent et des magistrats. Et Ginzburg lui répond : « Oui, il dit que ce n'est pas un complot, c'est vrai qu'on parle de complot aujourd'hui, c'est ridicule, c'est un mot usé, néanmoins les complots existent ». Et, en effet, va se constituer peu à peu dans le film l'évidence que Marino a été manipulé par les carabinieri. Le mot « complot » n'est peut-être pas celui qui convient, mais il est clair qu'il s'agit d'une manipulation. Peu à peu, Ginzburg va tout déployer. Les archives sont donc traitées comme des éléments dans une dramaturgie et pas seulement dans une narration.

Jean-Michel Frodon – *Diriez-vous que ces deux ensembles d'images, les images que vous avez tournées, où on voit Ginzburg, et les images que vous n'avez pas tournées, où on voit Sofri, ont le même statut, portent le*

Le documentaire :
trace et effacement

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin
et Jean-Michel Frodon

même enjeu d'attestation de témoignage ? Ce dialogue se fait-il à égalité entre deux régimes d'images ?

Jean-Louis Comolli – D'abord, il y a une différence de matière, de texture. Ces images récupérées sur Internet sont d'une qualité médiocre, les images que j'ai faites sont forcément de meilleure qualité, il y a des effets de présence très différents. D'autre part, j'ai construit une sorte de chemin d'Adriano Sofri à travers les archives choisies, non pas son histoire, qui est très bien racontée par Carlo Ginzburg, mais quelque chose de sa pensée politique qui apparaît peu à peu dans les sept ou huit segments d'archives que j'ai montés, où on peut suivre l'itinéraire intellectuel de Sofri et la manière dont il pense sa place. Le dernier de ces extraits mentionne sa mort. Il dit : « Si je suis condamné pour ce que je n'ai pas commis, il ne me reste plus qu'à mourir ». J'ai construit le chemin d'un corps de plus en plus fantomatique, qui va vers sa disparition. C'est de la fiction, bien sûr. Cela vient en contraste avec le chemin du corps de Carlo Ginzburg qui, lui, s'affirme de plus en plus comme une présence forte. Les deux chemins divergent.

Cela dit, le problème du documentariste tient aussi au fait que l'accès aux archives du siècle est de plus en plus barré. D'abord par le prix exigé pour avoir une minute d'archives, prix colossal. Les détenteurs d'archives les vendent fort cher. Il devient impossible de faire un film qui reconstitue ce qui s'est passé sur les écrans de télévision pendant, par exemple, la guerre du Golfe. Il serait très intéressant de revenir là dessus comme un historien peut le faire avec des textes, de confronter les différentes versions pour les croiser, pour comprendre comment les médias ont traité cet événement important. Sauf à disposer de moyens considérables, qui ne sont plus ceux du documentaire, c'est impossible. Ça revient à une forme de censure. Le marché, c'est la liberté du commerce, mais c'est aussi la censure d'un certain nombre d'opérations, et nous nous considérons comme censurés par le marché qui nous interdit cet accès. Conséquence troublante, une partie de ce qui est important se situe d'abord dans les médias, les médias sont la scène où l'événement est produit. Or, cette

scène, nous ne pouvons plus l'interroger. Elle a eu un effet sur nous, elle a contribué à façonner l'opinion, à mettre en circulation des idées, des thèmes, mais ce n'est réinterrogeable que dans la presse écrite. Je peux aller à la Bibliothèque et consulter dix ans de *Libé*, du *Monde*, etc. Je ne peux pas le faire de la même manière pour les archives audiovisuelles. Je peux les regarder, mais je ne peux pas les réutiliser sur le mode de la citation critique des événements audiovisuels. Il y a comme un redoublement du processus d'effacement en cours aujourd'hui. Non seulement la Une du JT efface la Une du jour précédent et la plonge dans un irrémédiable oubli, mais de plus il n'est plus possible de réarticuler ce qui a fait JT pour en faire une lecture critique.

Jean-Michel Frodon – *Il se sera construit au cours du xx^e siècle un certain type de croyance. La question n'est pas de savoir si ça dit la vérité, mais ce qui se construit c'est une certaine relation à une forme de croyance, c'est-à-dire d'adhésion à ce qu'on voit, au doute, à la possibilité plus ou moins grande d'établir une distance critique. Or celle-ci est remise en question par la confiscation du lieu même de l'événement par les médias. Le cinéma documentaire et le cinéma de fiction avaient construit ce pacte de croyance par les procédures d'enregistrement comme faisant foi, non pas au nom de la vérité mais au nom de ce qu'on pouvait croire ensemble comme appartenant à une certaine collectivité à un moment historique donné.*

Notes

1 Andreas Baader, né le 6 mai 1943 à Munich, fondateur de la Fraction Armée Rouge (Rote Armee Fraktion - RAF), appelée aussi Bande à Baader laquelle se présente comme une organisation révolutionnaire utilisant la guérilla urbaine et commettant attentats et assassinats. Ils seront tous arrêtés et condamnés mais les autorités allemandes ont été soupçonnées d'assassinats suite à la mort de trois prisonniers de la RAF à la prison de Stammheim, le 18 octobre 1977 (Andreas Baader, Gudrun Ensslin, et Jan-Carl Raspe), tout comme à l'occasion de la mort d'Ulrike Meinhof, retrouvée pendue dans sa cellule le 8 mai 1976, puis de celle d'Ingrid Schubert, pendue elle aussi dans sa cellule le 12 novembre 1977. Irmgard Möller, une autre militante de la RAF, incarcérée à la prison de Stammheim en même temps qu'Andreas Baader et Ulrike Meinhof a été, à son tour, grièvement blessée de plusieurs coups de couteaux dans la poitrine. Holger Meins meurt en prison en 1974, conséquence de sa grève de la faim, à la suite de quoi le président du tribunal de

Jean-Louis Comolli, Pierre Sorlin
et Jean-Michel Frodon

Le documentaire :
trace et effacement

grande instance de Berlin était assassiné, puis Peter Lorenz, chef de la CDU (Parti chrétien-démocrate allemand) berlinoise était enlevé, enlèvement suivi d'une prise d'otages à l'ambassade de RFA en Suède...

2 Voir, par exemple, le site : <http://contrechamp.kaywa.com/critique_1/post_1.html>.

3 *Memory of the Camps*, réalisation : Sydney Bernstein ; production : Sydney Bernstein et Sergei Nolbandov ; commentaire dit par Trevor Howard ; montage : Colin Wills et Richard Grossman ; conseiller : Alfred Hitchcock. Réédité en 1985 par Stewart McAllister et Peter Tanner. Le film est disponible à l'achat sur plusieurs sites internet.

4 *Desert Victory*, documentaire anglais, noir et blanc, 1943, réalisation : Capt. Roy Boulting et David McDonald, commentaire anglais dit par J. L. Hodson. Le film est disponible à l'achat sur plusieurs sites internet.

5 *The Jarrow Crusade*. En octobre 1936, un groupe de 200 personnes ont marché de Jarrow, dans le nord-est de l'Angleterre, jusqu'à Londres, soit 300 miles (environ 480 km) pour protester contre leur sort et faire connaître la misère dans laquelle se trouvait leur région avec ses 70 % de chômeurs depuis la fermeture des chantiers navals.

6 *Buenaventura Durruti, anarchiste*, documentaire français, 2001, de Jean-Louis Comolli et Ginette Lavigne, réalisation : Jean-Louis Comolli.

7 Carlo Ginzburg, *Le juge et l'historien*, Lagrasse, Verdier, 1997 (titre original : *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri*, 1991.).

8 En décembre 1969, un groupe d'extrême droite et appartenant aux services secrets « déviés », plaçait une bombe à la Banque de l'Agriculture à Milan, faisant 16 victimes. La police attribue l'attentat aux anarchistes. L'un d'entre eux, Giuseppe Pinelli, meurt en tombant de la fenêtre du bureau du commissaire Calabresi, où il était interrogé, au quatrième étage. La police soutient que Pinelli aurait sauté tout à coup, « d'un bond félin ». Indignation de la gauche, en particulier du journal de *Lotta Continua*, dirigé par le jeune normalien de Pise Adriano Sofri, qui lance (il n'est pas le seul) une violente campagne contre le commissaire Calabresi lequel est assassiné devant sa porte à Milan en mai 1972. On arrête, puis relâche, à deux reprises, trois personnages d'extrême droite. En 1988, un vendeur de crêpes « repenté » qui avait appartenu à Lotta Continua affirme que le crime aurait été ordonné par Adriano Sofri. Mais il apparaît vite (les carabiniers eux-mêmes le déclarent) que les aveux avaient été élaborés en présence d'un officier des services secrets.

9 Dario Fo a écrit une pièce de théâtre sur le même sujet : *Mort accidentelle d'un anarchiste* (Morte accidentale di un anarchico), représentée à Milan en 1970, publiée en France par les éditions François Maspéro en 1977 (nombreuses rééditions par la suite).