

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinzeRevue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma**51 | 2007**
Varia

Les formes cinématographiques de l'histoire*The cinematographic forms of history***Antoine de Baecque**

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/1895/1312>

DOI : 10.4000/1895.1312

ISBN : 978-2-8218-1001-3

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2007

Pagination : 9-21

ISBN : 978-2-913758-52-0

ISSN : 0769-0959

Référence électroniqueAntoine de Baecque, « Les formes cinématographiques de l'histoire », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 51 | 2007, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/1312> ; DOI : 10.4000/1895.1312

Les formes cinématographiques de l'histoire

par Antoine de Baecque

1895 /
n° 51
mai
2007

9

C'est en visionnant coup sur coup *Nuit et Brouillard*, *Hiroshima mon amour*, et *Europe 51*, que j'ai vu ma première « forme cinématographique de l'histoire ». J'en avais regardées d'autres auparavant, mais je ne les avais pas vues. J'en repèrerai d'autres ensuite. Dans *Europe 51*, c'est un mouvement de caméra qui saisit les regards appuyés de plusieurs femmes enfermées dans un asile d'aliénés. Ces femmes, en fait, regardent la caméra : elles me regardaient soudain. J'ai refait alors défiler quelques plans d'*Hiroshima mon amour*, et j'ai vu les mêmes regards de femmes, au début du film : des Japonaises qui m'attendaient à la porte de leur chambre d'hôpital et m'invitaient à entrer pour voir leurs souffrances de victimes de la bombe en me dévisageant. J'ai repris le dvd de *Nuit et brouillard*, et dans certains des documents choisis par Resnais, ces extraits de films enregistrés par les opérateurs américains, anglais, russes, lors de la libération des camps de la mort, survenait exactement ce même regard : des survivants décharnés me dévisageaient à nouveau.

D'où surgit ce regard, cette intensité frontale? De l'histoire, directement. Pas spécifiquement celle du cinéma, même si de nombreux regards caméra ont été jetés aux spectateurs du temps du muet, lorsque les burlesques convoquaient en aparté la connivence du rire. Plutôt d'un point aveugle de l'histoire du XX^e siècle, son irréprésentable qui, pourtant, nous regarde. Ce regard témoigne depuis la mort, que les survivants ont vue et fixée : l'extermination. Il y a un cinéma après l'extermination, après les images des camps. Ces regards caméra, à Bergen-Belsen, à Buchenwald, dans *Nuit et brouillard*, dans *Europe 51*, dans *Hiroshima mon amour*, disent que le cinéma a dû changer parce que plus personne ne pouvait

rester innocent après ces images, ni les cinéastes, ni les spectateurs, ni les acteurs, ni les personnages. C'est ainsi, dans ce cas précis, l'histoire du siècle qui a inventé le cinéma moderne, et l'une des formes par excellence de ce cinéma nouveau, celle qui transgresse, qui permet de voir l'inouï : le regard caméra remis en scène par Rossellini ou Resnais au milieu des années 1950 est né en 1945 quand les caméras et les appareils photographiques ont voulu saisir l'horreur de l'extermination et ont vu « ces morts vivants sortant des baraquements, avec un regard exorbité, d'outre-tombe »¹. Mais ce regard caméra n'est devenu historique que par la forclusion qui l'a refoulé et l'a fait revenir, près de dix ans plus tard, telle une hallucination de l'histoire. Dès lors, ces yeux qui nous regardent sont part intégrante du siècle. Ce regard-là, quand il apparaît dans un film, est une forme cinématographique de l'histoire.

Mon idée consista dès lors à repérer, dans quelques films que je jugeais importants, exemplaires, d'identiques moments de surgissement de l'histoire dans le matériau filmique, dans la forme du film, c'est à dire son agencement visuel et narratif particulier. De même, certains cinéastes ont cherché à piéger cette irruption, du moins se sont organisés, par un travail spécifique de mise en scène, pour donner une forme à l'histoire, qu'elle soit passée ou qu'elle se déroule devant eux. C'est ce surgissement intempestif bouleversant le matériau du film, ou cette mise en scène spécifique, que je nomme une « forme cinématographique de l'histoire ». Dans un texte, présenté en décembre dernier comme une habilitation à diriger des recherches, à paraître bientôt², j'ai voulu pratiquer ce travail de définition, puis de repérage, de description ou d'interprétation de formes cinématographiques de l'histoire, au sein de sept corpus : le cinéma moderne des années 1950 et ses formes forcloses, puis les films de la « Nouvelle Vague », quand le style se fait empreinte en creux du traumatisme de la guerre d'Algérie, le cinéma russe d'après le communisme, œuvres « démodernes » de la *catastroïka*, le cinéma hollywoodien contemporain, celui qu'on pourrait attacher aux « fictions maîtresses du 11 septembre » ; et les mises en forme propres à Sacha Guitry, filmant l'histoire en son château dans *Si Versailles m'était conté...*, à Jean-Luc Godard, la faisant resurgir dans sa propre mémoire muséale du siècle, et Peter Watkins, la traquant comme un grand reporter de guerre. Classiquement, il y a deux façons de nouer cinéma et histoire, en faisant de l'un de ces termes l'objet de l'autre. Il s'agit alors d'étudier l'histoire comme objet du cinéma, considéré dans sa capacité à rendre compte des événements d'un siècle, de l'atmosphère ou de

1 Témoignage de François Truffaut, cité par Antoine de Baecque, Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 1996, rééd. Folio 2001, pp. 60-61.

2 « Les Formes cinématographiques de l'histoire. Contributions au rapprochement entre l'histoire et le cinéma », habilitation à diriger des recherches, soutenue en Sorbonne, le 9 décembre 2006. *Les Formes cinématographiques de l'histoire*, à paraître chez Gallimard, coll. Bibliothèque illustrée des histoires, Paris, février 2008.

l'apparence d'une époque, d'une manière d'exister à tel moment. À l'inverse, le cinéma peut être l'objet de l'histoire, laquelle raconte l'évolution d'une technique, d'un art, les conditions de sa production ou de sa réception, ou ses principaux artistes et mouvements. En sortant de ce seul rapport sujet/objet, en saisissant ensemble les deux termes, il s'agit de comprendre et de montrer comment ces deux représentations s'entre-appartiennent et composent ensemble ce que je nomme des formes cinématographiques de l'histoire. Mais comment faire de l'histoire avec le cinéma en échappant à l'historicisation galopante de la vision des films ? En tentant de répondre à des questions d'histoire avec des films, grâce aux figures propres au cinéma, sans pour autant dissoudre ni l'histoire ni les films dans une conception purement illustrative des rapports entre cinéma et histoire. Ce que Gilles Deleuze expliquait en disant que « la rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre »³. Il n'y a d'histoire que comparée : écrire sur et avec le cinéma quand des questions d'historien poussent à chercher des réponses dans les films, quitte à ce que celles-ci relancent d'autres problèmes propres à l'histoire. Tout travail s'insère ici dans un processus de relais de l'histoire par le cinéma, et vice versa.

Car le cinéma donne cette impression très sensible de pouvoir capter un événement historique au cœur même de ce qui l'a fait surgir et de ce qui l'a fait durer. Par sa maîtrise du temps et sa nature formelle, sa plastique spécifique, le cinéma permet cette « intégration mouvementée » de l'histoire dans une réalité inventée, en liant en gerbe le temps, la lumière, le jeu, le corps, la pensée, afin de faire histoire. « Le cinéma propose, presque par définition, l'intégralité d'un moment du récit historique qui ne sera jamais écrit », commente Arlette Farge⁴. Si le document enregistré, pas davantage que l'archive, n'ont d'intérêt historique en eux-mêmes, seule la manière dont le cinéaste ou l'historien intervient à partir de lui ou d'elle, en les « mettant en scène », rend compte et fait sentir une réalité. C'est cette forme, visuelle ou scripturaire, qui fait surgir l'historicité. Ainsi, parce qu'il meut et temporalise l'image, le cinéma est une matière spécifique, mais qui possède un haut degré d'affinité avec l'histoire. Ce n'est pas comme langage qu'il faut ici comprendre le cinéma, mais comme matière historique.

³ Gilles Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran », *Cahiers du cinéma* n°380, février 1986, pp. 25-32, repris dans *Deux régimes de fous : textes et entretiens, 1975-1995*, Paris, Minuit, 1992, pp. 263-272.

⁴ Arlette Farge, « Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle », *Cahiers du cinéma*, n° spécial « Le siècle du cinéma », novembre 2000, pp. 40-43. Et aussi : Arlette Farge, « Écriture historique, écriture cinématographique », dans Antoine de Baecque, Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexes, 1998, pp. 111-125.

« Le cinéma, résumait Deleuze, est la réserve visuelle des événements dans la justesse et la complexité de leur contexte historique. C'est un découpage d'images visuelles et sonores qui est l'histoire. »⁵ Ce sont ces « pensées en mouvement » qui apparaissent comme les plus aptes à visualiser l'histoire. Quelques théoriciens de l'histoire ont d'ailleurs tenté de penser cette indiscernabilité stimulante entre cinéma et histoire : une forme d'homologie entêtée, une dynamique, un mouvement de relance constant de l'un à l'autre. Non seulement, comme l'avance Jean-Louis Comolli, car « le cinéma établit une scène qui n'est jamais en dehors de l'histoire, dans la mesure où l'histoire de ce siècle est en grande partie faite de représentations cinématographiques, et s'est du coup fabriquée en rapport et sous la forme de spectacles cinématographiques, s'est en tout cas transmise et diffusée ainsi... »⁶, mais aussi, et surtout, car le cinéma possède une analogie intrinsèque avec l'histoire. Jacques Rancière montre ainsi comment le cinéma, appartenant à une certaine historicité, « représente » naturellement l'histoire selon trois modèles différents et complémentaires⁷. L'histoire au sens traditionnel du terme, comme recueil des faits et des personnages mémorables, ce qui est porté au cinéma par le type d'intrigue en quoi consiste presque tout film. L'histoire, ensuite, comme pratique de mémoire, celle qui s'occupa jadis de la chronique des princes ou de l'illustration des faits dignes d'être considérés, retenus, imités, ce qui renvoie, depuis la « Belle Époque », à la fonction de mémorialisation du siècle que le cinéma remplit. L'histoire, enfin, au sens moderne : puissance de destin commun, reprise par le cinéma en ce qu'il peut attester d'une participation des spectateurs d'un même film à un destin collectif.

C'est sans doute Walter Benjamin qui, dans la dix-septième *Thèse sur le concept de l'histoire*, a avancé la métaphore la plus juste, quasi poétique, de ce rapprochement intime entre procès cinématographique et procès historique, en évoquant l'idée qu'il aimait à « feuilleter un film comme l'atlas historique d'un moment donné »⁸. Ici, le cinéma est l'art qui réalise par excellence le romantisme de l'histoire, et la sauve, en étant « un mode sensible de la pensée qui est en même temps un mode spirituel du sensible », ce que le penseur allemand résume en une formule décisive : « Le cinéma recueille et conserve dans l'image l'œuvre d'une époque, et dans l'époque le cours entier de l'histoire. »⁹ Cependant, dès 1930, un historien ose un défi épistémologique inédit en comparant méthode historique et mode de la narration temporelle propre au cinéma. Il s'agit de Marc Bloch qui,

5 Gilles Deleuze, « Portrait du philosophe en spectateur » dans *Deux régimes de fous : textes et entretiens, 1975-1995, op. cit.*, pp. 197-203.

6 Jean-Louis Comolli, « Le miroir à deux faces » dans Jean-Louis Comolli, Jacques Rancière (dir.), *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Pompidou, 1997, p. 13.

7 Jacques Rancière, « L'historicité du cinéma », dans *Ibid.*, pp. 46-47.

8 Walter Benjamin, *Œuvres*, 3 vol., Paris, Gallimard, Folio, t. III, pp. 441-442.

9 Walter Benjamin, *Œuvres, Ibid.*, pp. 441-442.

dans l'avant-propos des *Caractères originaux de l'histoire rurale française*, avance l'hypothèse suivante :

Puisque la vie même n'est que mouvement ne pouvons-nous pas estimer que la méthode « régressive » que l'histoire prétend saisir serait comme la dernière pellicule d'un film qu'elle s'efforcerait de dérouler à reculons, résignée à y découvrir plus d'un trou, mais décidée à en respecter la mobilité.¹⁰

Bloch éprouve le récit historique par l'expérimentation la plus audacieuse, comme si, dans son caractère généalogique, le procès de l'histoire pouvait se fondre dans le processus cinématographique lui-même.

Reste que le théoricien qui a le plus intensément pensé ensemble le cinéma et l'histoire, dans leur homologie, est Siegfried Kracauer, dont la traduction française récente de l'essai de 1969, *l'Histoire : des avant-dernières choses*, semble susceptible de relancer en France les interprétations sur le cinéma comme objet d'histoire¹¹. Kracauer lui-même est une incarnation de ce qu'a pu être une « histoire du siècle par le cinéma » : journaliste culturel et critique de cinéma en Allemagne, à la *Frankfurter Zeitung* tout au long des années 1920, il fuit le nazisme en 1933 et s'installe pour huit années à Paris, où il continue, tant bien que mal, à publier des comptes rendus de films et d'expositions dans des journaux et revues suisses de langue allemande. Surtout, il y rencontre en 1938 Iris Barry, la fondatrice et directrice de la cinémathèque du MoMA de New York, alors à Paris pour présenter une rétrospective du cinéma américain et une exposition s'inscrivant dans le cadre de la manifestation *Trois siècles d'art aux États-Unis*. Ce contact, chaleureux, lui permet d'intégrer la Film Library du musée new-yorkais quand il parvient à gagner les États-Unis en avril 1941. Là, vivant petitement, sans véritable position stable, financé par des bourses, il travaillera vingt-cinq ans à trois livres importants sur les rapports du cinéma et de l'histoire : *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* (1947), commandé par le département cinéma du MoMA ; *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (1960) ; *History. The Last Things Before the Last*, publié en 1969, trois ans après sa mort. On connaît mieux les deux premiers, notamment *De Caligari à Hitler*, rapidement devenu un classique des études cinématographiques, au même titre que *l'Écran démoniaque* de Lotte Eisner, sur le cinéma allemand confronté à, et témoin dans le même temps, de la montée du nazisme.

¹⁰ Marc Bloch, *les Caractères originaux de l'histoire rurale française*, Oslo, H. Aschehoug ; Leipzig : O. Harrassowitz ; Paris : les Belles Lettres ; London : William & Norgate ; Cambridge : Harvard University Press, 1931, p. 14.

¹¹ Siegfried Kracauer, *l'Histoire : des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, avec une présentation de Jacques Revel, « Siegfried Kracauer et le monde d'en bas », pp. 7-42.

Mais c'est dans le troisième ouvrage, posthume, que Kracauer développe sa thèse centrale du rapport d'homologie à la réalité entre écriture de l'histoire et image photographique. Sous ce dernier terme, Kracauer expose le concept de « camera-reality », qui englobe l'art photographique et l'art cinématographique, ainsi que le prouve, tout au long de *Histoire : des avant-dernières choses*, les nombreux exemples choisis dans l'histoire du cinéma, citant aussi bien *Nanook* de Flaherty que *Païsa* de Rossellini, ou plusieurs films de l'avant-garde des années 1920. Pour Kracauer, l'historien et le cinéaste, face au matériau archivistique ou documentaire de la réalité, sont placés dans une position semblable, leur travail tendu entre une définition réaliste — exigence ontologique de vérité par fidélité à la réalité dont ils rendent compte — et une tendance « formative » qui les stimule en leur offrant la possibilité de « recréer le monde », de le transfigurer en une forme spécifique par l'écriture de l'histoire ou par l'élaboration artistique du film. Si l'historien et le cinéaste ont l'obligation, quasi éthique et déontologique, de s'ancrer dans la réalité, ils s'en échappent en un même mouvement, celui de la reformulation « formative » réaliste : la puissance d'imagination n'est jamais si intense et si stimulante — esthétiquement comme intellectuellement — que quand elle modèle une réalité, faisant coïncider sensation de vérité et sentiment du beau.

Dans les films, on retrouve fréquemment l'aspiration à s'émanciper du monde extérieur, à faire place à l'expression de soi, à la composition formelle équilibrée. Que des intentions du même ordre se manifestent aussi dans l'historiographie, cela est d'autant plus probable que l'histoire rejoint l'art de la caméra en mettant ses adeptes au défi de capturer par la lecture et l'imagination un univers donné. Beaucoup d'écrits historiques, comme dans le domaine photographique, nous impressionnent parce qu'ils traduisent les intentions formelles propres à l'auteur autant que la nature particulière de leur matériau¹².

C'est dans le deuxième chapitre d'*Histoire : des avant-dernières choses*, « La démarche historique », que le théoricien de l'histoire développe plus particulièrement cette thèse homologique :

Il existe une analogie fondamentale entre l'historiographie et le médium photographique : comme le photographe-cinéaste, l'historien répugne à faire passer son devoir d'enregistrement après ses conceptions préétablies et à consommer entièrement le matériau brut auquel il essaie de donner forme. Mais il y a plus. Une autre analogie de base porte sur le sujet qui est propre aux deux entreprises. [...] La caméra-réalité, tout comme l'écriture de l'histoire, pré-

12 Siegfried Kracauer, *op. cit.*, pp. 303-304.

sentent tous les caractères du *Lebenswelt*. Elles présentent des objets inanimés, des visages, des foules, des gens qui s'entrecroisent, qui souffrent et qui espèrent ; leur sujet de prédilection, c'est la vie dans sa plénitude, la vie telle que nous la vivons communément. On ne s'étonnera pas, alors, de ce que la caméra-réalité soit comparable à la réalité historique sur le plan de sa structure, de sa constitution générale. Exactement comme la réalité historique, elle est en partie modelée, en partie amorphe : c'est, dans les deux cas, la conséquence de cet état intermédiaire de semi-cuisson qui est celui de notre univers quotidien¹³.

Le travail historique, dans cette opération qui mène de l'archive à l'écriture, comme le processus cinématographique, dans cette chaîne esthétique qui transforme le matériau brut enregistré dans le monde en film, sont comme deux marmites de la réalité à l'état de semi-cuisson, comparables dans leurs « recettes » et dans leur « goût » : procurer une expérience sensible de la réalité, passée ou présente, en lui donnant forme. C'est là instaurer l'historiographie, aussi bien que le cinéma, comme deux phénomènes parallèles, intellectuels et esthétiques. Kracauer consacre ainsi le cinéma comme l'emblème paradigmatique de l'histoire dans le siècle. Le cinéma est comme l'histoire, l'histoire comme un film : le cinéma devient ici une allégorie de l'histoire.

Si le cinéma peut être une allégorie de l'histoire, c'est que ces deux représentations — le cinéma, l'histoire — ont la capacité exemplaire de donner forme au monde. Kracauer nomme cela, dans les deux cas, la ressource « formative » de ce qu'il considère comme deux arts de la suggestion, deux modèles de représentation, deux narrations sensibles du monde. Le savant identifie clairement l'historiographie et le cinéma comme deux capacités à donner une forme intelligible ou artistique aux traces matérielles d'une réalité, passée ou présente, dont elles témoignent. On peut dire, avec lui, que l'historien comme le cinéaste font appel à toutes leurs ressources formelles pour les dissoudre dans la substance des phénomènes de la vie banale, de telle façon que ces phénomènes soient rendus lisibles et visibles dans leur capacité à toucher l'imagination et les sens des lecteurs et des spectateurs. Cette extrême et commune sensibilité au visuel — qu'il soit écrit ou filmé, imaginé ou imagé — offre à ces deux procédés homologues leur puissance formelle. C'est ainsi qu'ils se ressemblent et s'assemblent.

Le cinéma, ici, acquiert un rapport intrinsèque avec une certaine idée de l'histoire. Sa forme peut désormais incarner les sentiments existentiels qui sont attachés à l'histoire : il propose une sorte de scène universelle et toujours circonstanciée de l'action des hommes et de leurs confrontations avec le siècle. Comme si cette forme-cinéma s'était donnée tel un corps à l'histoire de ce siècle : un corps à tous les sens du terme. Là où le siècle pouvait prendre

13 Siegfried Kracauer, *op. cit.*, p. 117.

visages, prendre mouvements, aussi bien individuellement que collectivement ; là, également, où il prenait des idées, des références, des œuvres, des concepts et des pratiques, pour être lui-même capable de penser et d'être pensé, donc de créer l'événement et d'avoir une histoire spécifique. Un *corps incarné* et un *corpus* : le cinéma a été, et demeure, pour le siècle, une surface sensible et un savoir¹⁴. C'est en cela que le cinéma donne forme à notre temps, mais avec ses propres armes et spécificités, comme le roman a été la forme du XIX^e siècle, le théâtre celle du XVII^e, le dictionnaire encyclopédique celle des Lumières, le pamphlet celle de la Révolution française... Cette forme de l'histoire est, à un moment historique donné, la plus révélatrice des enjeux, des tensions, des sensibilités et celle qui permet aux hommes de signifier leur sentiment d'exister dans leur temps. C'est-à-dire, encore, « la pratique qui révèle des modes de pensées (qu'elle contribue à former), celle qui est la plus propice à l'invention et au nouveau, celle qui "colle" à la vie du siècle et, critère ultime et suprême, à sa conception de la réalité. »¹⁵ La réalité, pour l'homme du XIX^e siècle, est littéraire : descriptible, analysable et imaginable comme le propose la littérature. Il en va autrement de l'homme du XX^e siècle, qui imagine, décrit, analyse la réalité selon un principe cinématographique. Et la littérature, elle-même, comme le théâtre, les arts du spectacle, l'art contemporain, ont désormais, et tout d'abord, une pensée cinématographique du monde : celle qui, dans tous ces domaines singuliers, est faite de montages, de plans, d'affects visuels, de rites cinéphiles.

Mon projet est de raccorder esthétique et histoire par l'intermédiaire du cinéma, en étudiant certains films-emblèmes susceptibles de donner forme à une réalité historique en marquant une distance par rapport à elle (la mise en scène) tout en la révélant par imprégnation naturelle (le réalisme fondamental du cinéma). Créer une forme au cinéma, c'est donner la possibilité d'un regard : se désengluer de la réalité pour la rendre visible grâce à son ordonnancement par la mise en scène. Le cinéma est précisément cet art qui donne une forme à l'histoire puisqu'il est celui qui peut montrer une réalité d'un moment en disposant des fragments de celle-ci selon une organisation originale, qui est la mise en scène. Ainsi, il rend visible l'histoire en lui donnant une forme. Il est l'art d'une forme sensible de l'histoire et sensible à l'histoire : il « tisse cette étoffe sensible du monde commun », selon Jacques Rancière¹⁶. Plusieurs penseurs du cinéma ont ainsi dégagé certaines de ces « sculptures en mouvement de l'histoire » singulières, ce que je nomme quant à moi des formes cinématographiques de l'histoire.

¹⁴ Antoine de Baecque, « À la recherche d'une forme cinématographique de l'histoire », *Critique* n°618, novembre 1999.

¹⁵ Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, POL, 1999, p. 114.

¹⁶ Antoine de Baecque, « Les mots de l'histoire du cinéma : entretien avec Jacques Rancière », *Cahiers du cinéma*, n°496, novembre 1995, pp. 48-54.

Max Jacob, à la fin de sa vie, a par exemple la vision poétique d'un monde comme dédoublé entre deux surfaces sensibles, d'un côté le cinéma, de l'autre l'histoire, avec au centre, par terre, tel un miroir reflétant l'un dans l'autre, la mort et ses millions de fantômes. Le poète écrit alors : « On fait le cinéma avec les morts. On prend les morts dans l'histoire et on les fait marcher. C'est ça le cinéma. »¹⁷ Kracauer, dans *Histoire : des avant-dernières choses*, procède, pour sculpter sa forme, selon une vision aussi poétique mais plus techniciste¹⁸. Selon lui, le cinéma plane au dessus de l'histoire comme un hélicoptère. Pas aussi haut que la théorie, dont l'obsession pour les régularités et les concepts lui cache les contours du paysage en dessous. Le cinéma, au contraire, peut descendre assez bas pour examiner les détails des vallonnements, des creux, des bosses, des arbres et des accidents du paysage historique, puis remonter pour avoir une perspective qui lui semble tout d'un coup plus appropriée et plus suggestive, conférant une signification plus dense. Et parfois même, le cinéma peut s'approcher si près qu'il survole l'histoire au point de voir les films qui y sont donnés dans quelques ciné-parcs en plein air, mise en abîme et en reflet du cinéma dans l'histoire. Fasciné, l'historien peut alors cesser (momentanément) de considérer le passé comme passé, mais chercher à le voir comme un film, confortablement installé dans le cinéma en plein air de l'histoire.

Plus classiquement, Marc Ferro, dans *Cinéma et Histoire*¹⁹, travaille précisément sur deux films en les construisant, les décrivant et les commentant comme deux formes cinématographiques de l'histoire, ce qu'il nomme quant à lui « une analyse à partir d'une procédure purement cinématographique ». En se posant la question « Y a-t-il une vision filmique de l'histoire ? », Ferro répond positivement en proposant une analyse formelle du fonctionnement historique de deux films. Il s'agit, d'une part, d'un passage sur *la Grève* d'Eisenstein, œuvre que l'historien des *Annales* considère comme la transcription filmique de la vision marxiste d'un mode de production capitaliste dans le cas d'une usine russe d'avant 1905. D'autre part, d'un texte sur *M. le Maudit* de Fritz Lang, où, à travers l'histoire d'un détraqué sexuel, l'historien peut démonter le fonctionnement de la République de Weimar. Et Marc Ferro de conclure ce chapitre en assurant que « le film constitue une forme privilégiée de l'histoire ».

17 Louis Guilloux, *Absent de Paris*, Paris, Gallimard, 1952, pp. 182-183.

18 Siegfried Kracauer, *Histoire : des avant-dernières choses*, op. cit., p. 99.

19 Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Denoël/Gonthier, 1977 (rééd. en poche chez Folio/Gallimard, 1993), notamment les deux chapitres : « Fiction et réalité au cinéma : une grève dans l'ancienne Russie » ; « Fait divers et écriture de l'histoire : l'exemple de *M. le maudit* de Fritz Lang ». De M. Ferro, voir aussi *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1976 ; *L'Histoire sous surveillance. Science et conscience de l'histoire*, Paris, Calmann-Lévy, 1985 ; M. Ferro (dir.), *Film et Histoire*, Paris, EHESS, 1984. Voir enfin François Garçon (dir.), « Cinéma et Histoire : autour de Marc Ferro », *CinémAction* n°65, 1992.

C'est, formulé en termes plus philosophiques, une identique conclusion à laquelle parvient le penseur slovène Slavoj Žižek dans son essai récent sur le cinéma, *Lacrimae rerum*²⁰, notamment le chapitre sur Krzysztof Kieslowski. La forme qu'il utilise, ce sont les *lacrimae rerum* de la Rome antique, ces « larmes publiques » versées lors des cérémonies de sacrifice, larmes factices, jouées, artificielles, mais néanmoins réelles et utiles : signifiant à tous qu'on pleure pour le grand Autre. Des larmes de/pour la forme. Žižek rapproche ces larmes du cinéma de Kieslowski, y voyant une rupture décisive : le cinéaste dit avoir ressenti l'« effroi des larmes réelles » en filmant dans un documentaire, *Premier amour* (1974), un jeune père pleurant le jour de la naissance de son bébé, qu'il tient dans ses bras. Alors, jugeant cette joie fausse, quasi obscène, Kieslowski décide d'abandonner le documentaire pour la fiction, trouvant qu'on ne peut traduire le réel de l'expérience subjective qu'en lui donnant l'apparence de la fiction. Passant de l'effroi des larmes réelles à l'éclat intempestif des larmes fictives, Kieslowski conquiert ici sa forme cinématographique propre, et Žižek de l'interpréter principalement comme une idée historique, une « fiction qui dit et fait l'histoire », en démontrant comment, en passant par la fiction, le cinéaste dénonce de fait l'usage « sensible » du documentaire par la propagande communiste et la télévision polonaise au cours des années 1970. Les « fausses » larmes mises en scène sont ici une forme de contestation historique, contrairement aux larmes « vraies » des documentaires de propagande télévisée.

Je citerai, pour finir cette généalogie des chercheurs de formes cinématographiques de l'histoire, un passage de Deleuze qui, dans la préface à l'édition américaine de *L'Image-temps*, pour justifier et illustrer la césure chronologique opérant au cœur de son travail d'analyse, celle du passage au cinéma moderne intrinsèquement lié à la Seconde Guerre mondiale et à l'expérience des camps, cette perte d'innocence traumatiquement induite, avance la montée en puissance de la technique du faux-raccord :

D'où l'importance du faux-raccord dans le cinéma moderne : les images ne s'enchaînent plus par coupures et raccords rationnels, mais se ré-enchaînent sur des faux-raccords ou des coupures irrationnelles. Même le corps n'est plus exactement le mobile, sujet du mouvement et instrument de l'action, il devient plutôt le révélateur du temps, il témoigne du temps par ses fatigues et ses attentes²¹.

²⁰ Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum : cinq essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Paris, éditions Amsterdam, 2005, pp. 12-13.

²¹ Gilles Deleuze, « Préface pour l'édition américaine de *L'Image-temps* », *Deux régimes de fous*, op. cit., p. 330.

Cette forme cinématographique donne toute son épaisseur à ce moment historique, coupure de la guerre, passage du cinéma classique au cinéma moderne, si bien qu'on a l'impression, en lisant Deleuze, que le faux-raccord a creusé la forme d'une porte dans le temps historique, par où passent « ces personnages amnésiques du cinéma moderne, s'enfonçant littéralement dans le passé et l'histoire, ou en émergeant pour faire voir ce qui se dérobe même au souvenir. »²²

Comprendre les formes cinématographiques de l'histoire, tel est l'enjeu de mon travail : emprunter ces « portes dans le temps historique » dont parle le philosophe du cinéma. En repérer et en illustrer quelques-unes, tel est son objet. En ce sens, je me reconnais au mieux dans l'enjeu et l'objet du double maître-livre de Jean Starobinski sur les Lumières, récemment réédité en un seul volume, *L'invention de la liberté et les Emblèmes de la raison*²³, ouvrage entrant à l'origine (1964) dans une collection ainsi définie par son fondateur, Yves Bonnefoy : « Montrer comment le devenir des formes et les développements de la société se conditionnent... » Starobinski décrit, lui aussi, son ambition à l'intérieur de cette vision formelle de l'histoire :

J'ai tenté de percevoir et de comprendre, selon leur mode d'apparition, les expériences qui ont pris figure au long du XVIII^e siècle et lors des crises révolutionnaires. Comme on lit une physiognomie, j'ai voulu attribuer sens historique aux diverses mises en spectacle élaborées par les artistes.

Je chercherai simplement, en changeant la figure en forme, le XVIII^e en XX^e siècle, et les mises en spectacle d'artistes en mise en scène de cinéastes, à donner à penser l'histoire en donnant à voir des films.

La forme cinématographique de l'histoire se trouve ainsi placée au croisement de trois données fondamentales comme léguées à l'historien par le cinéma. D'abord, la capacité du cinéma, quasi mécanique, à « embaumer le réel », donc de préserver, mieux que tous les autres arts sans doute, ce que l'on pourrait nommer une réalité archivistique ou encore une authenticité documentaire de l'histoire. Le cinéma rend, au mieux, l'expérience de la confrontation visuelle à ce qu'a été, en détails révélateurs, l'histoire du siècle. Ensuite, la capacité, quasi heuristique, à se faire « projection » du monde, en restituant son épaisseur réflexive à l'histoire, en tenant ensemble dans l'interprétation d'un même « cercle cinéma-

²² Gilles Deleuze, « Préface... », *op. cit.*, pp. 330-331.

²³ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté : 1700-1789* ; suivi de *1789, les emblèmes de la raison*, rééd. Gallimard, 2006, Bibliothèque illustrée des histoires. (Je cite ici la préface au premier livre).

tographique », selon l'expression de Stanley Cavell²⁴, les films, leurs fabrications, leurs spectateurs, leurs réceptions, leurs contextes historiques. Le cinéma a en quelque sorte acquis au XX^e siècle le pouvoir d'être le marqueur du temps en se situant dans son époque tout en révélant les contradictions, les tensions, les débats, les adhésions ou les rejets. Enfin, existe au cinéma cette capacité, quasi conceptuelle, à s'offrir comme forme de l'histoire. C'est le cas, exemplairement, du montage, forme cinématographique qui permet de rapprocher en un éclair les images du cinéma et les images du siècle. Chez Godard, par exemple, la forme poétique est précisément cette aptitude à faire monde à partir des fragments de films montés avec les éclats archivistiques ou mémoriels de l'histoire. Ce qui a été gardé de la mémoire du cinéma et de la mémoire du siècle n'est pas une mémoire « de plus », cumulative, elle est elle-même histoire grâce aux rapprochements d'un montage qui relance sans cesse l'interprétation de l'histoire²⁵.

Le rapport aux choses les plus communes porte l'empreinte de l'expérience du cinéma. Chris. Marker n'a-t-il pas dit : « Après avoir fait tous les tours du monde possibles, seule la banalité m'intéresse. »²⁶ Le cinéma opère sur un registre de possibles extrêmement large, autorisant l'excès, la passion, le lyrisme, la violence, le grand spectacle, mais l'un des plus émouvants et l'un des plus prenants de ces possibles reste le retrait : la faible intensité du monde, la contemplation d'un paysage, l'*underplaying* des acteurs, l'ennui, une manière de saisir mieux que tout autre art la trame de la quotidienneté et les ressources mineures de la banalité. On tient là, dans cette capacité propre au cinéma, un mouvement qui peut changer chez chacun la vision de l'histoire et la manière d'en faire le récit, ce que Natalie Zemon Davis perçoit dans tout film comme un pouvoir phénoménal de narration historique (« Historical Narrative »²⁷). Cette perception simultanément héroïque, sanglante, passionnée, tragique, épique, et triviale, banale, faible, atone, constitue le cinéma en regard et narration du siècle, en forme privilégiée de l'histoire. C'est aussi, comme l'affirme l'historienne Arlette Farge, une forme de légitimation de soi dans le monde²⁸ : il est soudain légitime d'aller acheter une bouteille de lait, de fumer une cigarette, de regarder un paysage, parce que le cinéma le montre comme un acte esthétique et historique.

24 Stanley Cavell, *la Projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1999, p. 14 (édition originale américaine de 1976).

25 Voir en priorité le travail de montage consigné par Jean-Luc Godard dans les quatre cassettes et volumes de ses *Histoire(s) du cinéma* (Paris, Gallimard/Gaumont, 1998, réédition en un seul volume, 2006 [les *Histoire(s) du cinéma* existent également en un coffret de quatre dvd édités par Gaumont en 2007]).

26 Chris. Marker, *le Dépayés*, Paris, Herscher, 1982, p. 7.

27 Natalie Zemon Davis, « Film as Historical Narrative », *Slaves On Screen. Film and Historical Vision*, Cambridge : Harvard University Press, 2000, pp. 1-15.

28 Arlette Farge, « Le cinéma est la langue maternelle du XX^e siècle », *op. cit.*, pp. 40-43.

L'homme du XX^e siècle, grâce au cinéma, se reconnaît dans son histoire entière, de sa participation aux grands événements du monde à sa volonté de pratiquer naturellement les rites quotidiens. Le temps du banal, au cinéma, est aussi fort que le temps de l'exception. Il existe là un profond sentiment de l'histoire et la possibilité pour chacun de reconstituer son identité dans l'histoire infra-ordinaire. C'est une morale, même une fierté : grâce au cinéma, tous ont une histoire et toutes les histoires sont possibles. Le siècle s'incarne ainsi dans ces formes cinématographiques de l'histoire, qui deviennent pour moi comme un conservatoire visuel des corps et des gestes, des habitudes et des faits, des plus mémorables aux plus communs.

1895 /
n° 51
mai
2007

21