

« Voir le passé, le cinéma »

Proposition pour un numéro des *Dossiers du Grihl* (<http://dossiersgrihl.revues.org/>)

Parution prévue : automne 2011

Dans le cadre de la problématique animant actuellement le séminaire du Grihl « Voir le passé ? », nous voudrions proposer une exploration de la question à partir des objets et enjeux que présente le cinéma. Il nous semble en effet que peuvent s'y articuler une interrogation spécifique sur ce que signifie « voir » dans l'expression « voir le passé » (autrement dit sur les approches du passé et les pratiques de l'histoire qui passeraient par une visualisation) et une exploration des images du passé qui circulent et s'échangent hors du monde académique – à envisager notamment (mais pas exclusivement) dans leurs relations avec les constructions historiennes ou savantes.

Deux principales pistes de réflexion nous semblent se dégager :

- **Productions du passé.** Comment le cinéma produit-il le passé comme passé – ou le passé comme histoire ? Comment le cinéma habite-t-il notre rapport au passé ? Quel rapport à l'histoire induit-il, en tant qu'expérience, forme de savoir, ou même comme mise en forme d'un présent appelé à devenir passé ? Cette première piste consiste à interroger le type d'appréhension du passé que construit le cinéma pour le situer au sein d'autres formes de rapport au passé, notamment les discours savants. Si le cinéma est un des modes de connaissance du passé, du fait en particulier de sa mise en circulation et/ou récupération de toutes sortes d'images, comment ces images coexistent-elles, pour nous, avec d'autres formes d'existence du passé ?

Les moyens propres du cinéma ont régulièrement été opposés au travail de l'historien, souvent pour poser que le cinéma pourrait saisir ce à quoi l'histoire n'aurait pas accès, l'intime, l'individuel par exemple, voire, dans le cas du documentaire, le témoignage – une opposition qui mérite d'être réinterrogée. Dans le même sens, on pourra questionner le lien supposé entre des techniques propres à la représentation et au récit cinématographique, qui souvent valorisent une écriture du passé très narrative (épique ou anecdotique), et l'établissement d'un type de rapport spécifique au passé.

Un aspect de cette enquête pourra consister à revenir sur des exemples de travail commun entre cinéma et histoire et sur les discours auxquels ils donnent lieu : on pense bien sûr au cas fameux (mais loin d'être isolé) de l'implication de Natalie Zemon Davis dans l'écriture du film de Daniel Vigne, *Le Retour de Martin Guerre* en 1982 ; mais au-delà, on pourra s'interroger sur la manière dont les metteurs en scène prennent en charge un discours sur l'histoire, ou encore comment s'opère un effet de questionnement en retour des pratiques de l'histoire à partir des représentations cinématographiques (modes de construction du récit, choix d'objet, rapport à l'événement...). Sans forcément revenir sur le cas spécifique et très largement traité des images filmées des camps et de leur effet de retour sur le cinéma contemporain (chez Samuel Fuller par exemple), on pourra s'inspirer de certaines questions posées par le dossier « représentation de la Shoah » pour interroger les rapports existants entre des supports hétérogènes d'écriture de l'histoire et de production du passé.

En corollaire, on retrouvera un questionnement sur les rapports entre cinéma et patrimonialisation, fiction historique et « histoire populaire », soit qu'on y voie la production d'un passé commun au croisement entre collectif et individuel, voire qu'on souligne (comme Barthes à partir du Versailles de Guitry, en 1954) les vertus en termes d'« imagerie » du « faux » historique, soit qu'on insiste sur l'éloignement entre la production de ce passé et l'histoire à proprement parler. Ainsi, par exemple, des films « historiques » de Rohmer (*Perceval le Gallois* en 1978, *Les Amours d'Astrée et de Céladon* en 2007) qui se veulent des formes d'historicisation cinématographique de textes du passé. Le cinéma rend-il le passé figurable en sorte de l'intégrer à une histoire commune et identifiable – on entre là dans une réflexion sur l'exemplarité produite ? Ou bien au contraire rend-il le passé méconnaissable, par le refus de l'image reconstituée et de l'illusion de la présence ?

- **Visions / visualisations / projections.** Selon Stanley Cavell, le cinéma interroge notre besoin de « visionner le monde » (*La Projection du monde*, 1971). Qu'est-ce qu'un rapport au passé de l'ordre du « voir », qui cherche à « voir » ou qui est produit par du visible, par une « vision » ? Le passé que l'on voit n'est-il pas que le résultat d'une projection de notre présent (selon un procédé « allégorique » qui ferait du passé une image du présent) ? Comment au contraire repérer et accueillir les moments où un passé se projetterait sur le présent, y ferait irruption en déstabilisant l'ordre des temps et des représentations : pensons aux effets d'étrangeté produits par le fondu des *valeurs* du XVIII^e siècle dans le contemporain devenu incertain de *La Lettre* de Manoel de Oliveira (1999) ?

Mais qu'est-ce, en retour, qu'une histoire qui n'aurait pas d'images, quel est le passé que produit cette absence – on pense à la présence invisible de la guerre d'Algérie dans plusieurs films français (*Muriel* d'Alain Resnais en 1963, *Les Parapluies de Cherbourg* de Jacques Demy, en 1964, pour ne mentionner que les plus connus), ou du passé colonial dans *Caché* de Michael Haneke en 2005 ? Cette question a pu se poser jusqu'au moment, qu'il vaudrait d'identifier précisément, où des films s'occupèrent de « montrer » ou de rapprocher une guerre lointaine, non sans problème d'ailleurs si l'on en croit l'affaire de *La Bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo (1966) ou celle, plus récente, d'*Hors-la-loi* de Rachid Bouchareb (2010). Et peut-on alors conférer un rôle spécifique au cinéma dans la constitution d'une « histoire immédiate » ? Existe-t-il des niveaux de visualisation distincts, susceptibles de produire une vision du passé en tant que tel dans une fiction historique, comme y prétend, d'une manière probablement discutable, l'insertion d'images d'archives dans des fictions historiques – l'entrée des chars à Prague dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* de Kaufman en 1987 ou, différemment, les images des camps de Sabra et Chatila au bout de *Valse avec Bachir* d'Ari Folman en 2008 ? Quel est en retour l'effet de l'insertion d'images historiques (ou journalistiques) dans des fictions « du passé » – tel le voyage de Charles de Gaulle à Phnom Penh à la fin d'*In the mood for love* de Wong Kar-Wai (2000) ? Sous un autre angle, on pourra se demander comment le cinéma (parfois envisagé comme « art total » ou « totalisant »), prend en charge la culture visuelle (ou les signes visuels) d'une ou de plusieurs époque(s), selon de compliqués palimpsestes visant à mobiliser différents niveaux de mémoire ou de références historiques du spectateur : la peinture d'histoire du XIX^e siècle, les films de mafia, les images journalistiques de massacres contemporains dans *La Reine Margot*, de Patrice Chéreau (1994) ; les photos d'August Sander dans *Le Ruban blanc* de Michael Haneke (2009).

Ces pistes de réflexion peuvent enfin conduire vers une interrogation sur cette confrontation étrange qui se produit lors de l'effraction des moyens techniques du cinéma dans des époques où ses procédés de visualisation et de représentation n'existaient pas et n'étaient même pas pensés. Au maximum, qu'est-ce que montrer *La Guerre du feu*, comme le fit Jean-Jacques Annaud en 1981 ? L'hypothèse de l'existence d'un « regard cinématographique » ou de modes de narration cinématographiques précédant l'invention du cinématographe (voire la suscitant) a pu être développée de manière plus ou moins convaincante et pourra être examinée. Mais c'est plus généralement la question de la « distance » du médium à son objet – à l'époque qu'il prend en charge – qui est au cœur d'une telle confrontation.

Précisions pratiques :

- Sans exclure les monographies sur un film, on tentera au maximum de privilégier les études transversales ou regroupant plusieurs cas ;

- Le passé en question est envisagé sans limites chronologiques ni géographiques ;

- « Cinéma » veut s'entendre ici au sens large et des études de productions télévisuelles seront les bienvenues ;

- Une journée d'étude « étape » est prévue en juin 2011 ; les articles définitifs seront à rendre le 20 septembre 2011 pour une parution dans les *Dossiers du Grihl* avant la fin de l'année 2011.

Vous pouvez faire parvenir vos propositions (titre provisoire et courte présentation du projet) à Mathilde Bombart (mbombart@rci.rutgers.edu) et Laurence Giavarini (laurence-giavarini@orange.fr)