

## Entre respect de l'intégrité des sources et volonté de création

LE CINÉMA DE PÉTER FORGÁCS

*L'œuvre de Forgács est devenue une réflexion sur la nature de la mémoire, sur la construction de l'histoire et sur la phénoménologie du processus de réalisation lui-même<sup>1</sup>.*

### Introduction : représenter la déportation

*Meanwhile somewhere... 1940-1943* (52 min., 1994), du réalisateur hongrois Péter Forgács<sup>2</sup>, est composé uniquement d'images d'archives<sup>3</sup>. Plus précisément, c'est un montage de séquences liées à la destruction des Juifs d'Europe et d'extraits de films de familles tournés pendant la Seconde Guerre mondiale figurant, eux, un monde relativement insouciant<sup>4</sup>. Le caractère inquiétant de ce film-essai se situe dans les rapprochements construits par le montage entre ces deux types de réalisations datant de la même période. Le titre du film trouve son origine dans cette tension dialectique qui n'est jamais véritablement résolue. En effet, le « pendant ce temps-là quelque part » peut s'interpréter dans un mouvement allant de l'insouciance aux images de la déportation et des lieux de la déportation aux images de l'insouciance. Dans

le cadre de cet article, un plan d'une quinzaine de secondes peut être pris comme cas d'étude<sup>5</sup>. Il est mis en regard d'autres extraits des mêmes rushes qui sont également montés dans le film de Forgács en deux séquences distinctes. L'ensemble de ces images a été tourné en 1944 par un interné Juif, le photographe Rudolf Breslauer, sur l'injonction du commandant SS du camp de transit de Westerbork aux Pays-Bas, Konrad Gemmeke<sup>6</sup>. Ce plan nous sert de point d'entrée afin de mener une réflexion sur les usages créatifs des images d'archives en lien avec la question plus générale de la représentation de la déportation des Juifs. Le terme *déportation* est ici utilisé avec à propos, car ce plan ne représente pas un camp d'extermination, un massacre par balles ou un ghetto d'Europe de l'Est, mais bien un quai de gare d'où un train part en direction des camps de la mort. Le spectateur qui regarde le film voit une image aux tons bleutés qui est accompagnée d'une musique minimaliste et envoûtante<sup>7</sup>. Les individus filmés sont des soldats allemands grimant sur des marches-pieds et fermant des portes, alors que le train démarre. La caméra, qui est fixe, effectue un léger panoramique vers la gauche, restant, elle, sur le quai. C'est donc le déplacement d'abord lent, puis de plus en plus rapide, des wagons de passagers, puis des wagons à bestiaux, qui est filmé. On voit également quelques mains de déportés juifs et tsi-ganes sortant du train adresser des signes d'adieux

1. Deirdre BOYLE, « *Meanwhile Somewhere: A conversation with Péter Forgács* », *Millennium Film Journal*, n° 37, 2001 (traduction personnelle). [En ligne] <<http://mfj-online.org/journalPages/MFJ37/DeirdreBoyle.htm>>, consulté le 10 juillet 2017.

2. Ce film est le troisième épisode d'une série intitulée *Hongrie privée*. Lire Ruth BALINT, « Representing the Past and the Meaning of Home in Péter Forgács's Private Hungary », dans Laura Rascarolli, Gwenda Young et Barry Monahan (éd.) *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, 2014, p. 193-206.

3. On reprend l'expression telle que discutée dans Laurent VÉRAY, *Les Images d'archives face à l'histoire*, Paris, Scérén-Cndp, 2011 ou encore Julie MAECK et Matthias STEINLE (dir.), *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

4. De plus, notons que les films qu'il monte sont composés d'images d'archives qu'il a lui-même collectées depuis 1982, composant ainsi une archive unique, le *Fonds de photographies et de films privés* (PPFA).

5. Immédiatement après ce plan, un second plan de cinq secondes issu des mêmes rushes est intégré. C'est par volonté de travailler à partir d'un seul plan qu'il n'est pas placé au centre de l'analyse.

6. Ido DE HAAN, « Vivre sur le seuil. Le camp de Westerbork dans l'histoire et la mémoire des Pays-Bas », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 181 : *Génocides. Lieux (et non lieux) de mémoire*, 2004, p. 37-60 et Sylvie LINDEPERG, « La voie des images. Valeur documentaire, puissance spectrale », *Cinéma*, n° 24, 2/3 : *Attrait de l'archive*, 2015, p. 41-68.

7. Forgács parle à Deirdre Boyle d'un « paysage sonore », *loc. cit.*



Deux captures d'écran issues de *Meanwhile somewhere... 1940-1943* (1994) de Péter Forgács  
(time code : 49 : 27 à 49 : 33)

en direction du quai. Ce plan, qui renvoie à un événement précis (le départ d'un train du camp de transit de Westerbork en mai 1944), le spectateur a d'abord tendance à le percevoir comme étant une image générique<sup>1</sup> qui symbolise la déportation<sup>2</sup>. Cela s'explique par le fait qu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle, ces images sont tout sauf inconnues. Elles ont intégré notre culture visuelle<sup>3</sup>. Ce texte vise à interroger cet état de fait. Pour cela, le plan susmentionné est réinscrit dans la continuité du film de Forgács et plus largement de son esthétique de l'archive<sup>4</sup>. De plus, des utilisations illustratives dans des films dits « de flux » comme *Apocalypse* (Daniel Costelle et Isabelle Clarke, 2009) sont mises en relation avec le refus de l'archive qui leur a été opposé, notamment dans *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Mais l'objectif poursuivi dans cet article consiste surtout à sortir de cette opposi-

tion binaire (usage illustratif *vs* refus de l'archive) afin de proposer d'étudier deux autres appropriations. Ainsi, *Meanwhile somewhere...* est longuement comparé avec *En Sursis* d'Harun Farocki (2007). Ce film est, en effet, basé uniquement sur le remontage des séquences tournées par Breslauer en 1944. Cela conduit, *in fine*, à proposer quelques éléments pour une éthique de la représentation qui repose sur une analyse des gestes créateurs portés sur ce type de documents visuels.

### Créer des effets de résonance entre les images

#### *Des erreurs qui circulent*

Selon Christian Delage et Vincent Guigueno, il faut refuser « de ne pas distinguer les films de flux de ceux qui, s'inscrivant dans l'univers personnel et cohérent d'un artiste, demandent du temps pour travailler une matière, accumuler une expérience<sup>5</sup> ». Si cet article porte principalement sur deux films d'artistes contemporains, arrêtons-nous d'abord sur les usages des images d'archives dans les films documentaires historiques qu'à la suite de Delage et Guigueno, nous proposons de nommer de flux. Ceux-ci se caractérisent par une tendance à la décontextualisation, des interventions sur la matérialité, un usage illustratif et une absence de point de vue assumé. Ces aspects complémentaires sont repris ici à titre de lieu commun des critiques exprimées par les théoriciens et les histo-

1. « Image formée par superposition d'images particulières avec effacement des différences spécifiques », comme le rappelle le dictionnaire *Trésor de la langue française informatisé* (TLFI).

2. Elle est, en cela, comparable à la photographie de l'enfant juif du ghetto de Varsovie à laquelle Frédéric Rousseau a consacré un ouvrage. Cf. Frédéric ROUSSEAU, *L'Enfant juif de Varsovie*, Paris, Seuil, 2009.

3. On fait ici référence au média social éponyme, ainsi qu'à la notion telle qu'elle est définie en sciences humaines, Joanne MORRA et Marquard SMITH, « Introduction » dans Morra et Smith (dir.), *Visual Culture*, vol. 1: What is Visual Culture Studies?, NY : Routledge, 2006, p. 1-18.

4. On utilise cette expression en référence au numéro dirigé par Christa BLÜMLINGER de la revue québécoise *Cinéma*, n° 24/2-3, *Attrait de l'archive*, 2015.

5. Dans *L'Historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, p. 20.

riens du cinéma et/ou des images<sup>1</sup>. Leur présentation permet de mieux saisir la singularité des usages qui sont étudiés par la suite. La décontextualisation correspond à une absence de lien entre les images montées dans le film tel qu'il est diffusé et le support d'origine de l'image telle qu'il est conservé en archives. Cette déliaison conduit notamment à des erreurs factuelles concernant l'attribution d'un auteur, mais aussi d'un sujet, d'un lieu et d'une date de prise de vue. Elles sont les plus simples à dénoncer. En effet, il n'est pas rare que des imprécisions malencontreuses ou des écarts volontaires puissent être identifiés<sup>2</sup>. Les chercheurs recontextualisent alors les images lors d'enquêtes qui sont menées en archives. Le spectateur qui regarde simplement le film n'est, lui, informé ni sur le contexte de production de l'image, ni sur les conditions de leur préservation. Deuxièmement, des altérations portant sur la matérialité du document sont régulièrement identifiables. Il s'avère que, bien souvent, le document monté dans un film a été recadré, colorisé et sonorisé<sup>3</sup>. Par ailleurs, sa vitesse de défilement et son ratio ont pu être modifiés. Enfin, la longueur de la séquence d'origine est rarement respectée<sup>4</sup>. À ces deux tendances s'ajoute un usage assez strictement illustratif de ces images voulues les plus transparentes possible<sup>5</sup>. L'idée est que le plan vaut avant

tout pour ce qu'il montre. Comme cette tendance va de pair avec des erreurs d'attribution, souvent, c'est moins un document qui renvoie à un *ça a été* précis qu'une image valant pour sa capacité à évoquer le type de sujet présenté dans la narration orale qui est montée. Quatrièmement, la question du point de vue de l'opérateur qui a tourné les images n'est quasiment jamais posée. Le spectateur ne sait pas si ces images ont été prises par un réalisateur, un cinéaste amateur, un reporter de guerre, un soldat engagé dans une armée ou encore une victime. Il n'est pas invité à s'interroger sur les implications d'un tel questionnement. Cela s'explique par le fait que l'image d'archives est rarement considérée comme un objet d'étude à part entière. Le plan du départ du train du camp de Westerbork vers les camps de la mort en mai 1944 est souvent utilisé de cette manière<sup>6</sup>. Ainsi, dans *Apocalypse* (épisode 4, *L'embrasement : 1941-1942*), un extrait de ce plan est monté après une séquence colorisée et recadrée durant laquelle le SS-Obergruppenführer Heydrich passe en revue ses troupes<sup>7</sup> et juste avant un plan aérien d'Auschwitz-Birkenau. Pendant que l'on voit Heydrich à l'écran, la voix off énonce : « l'extermination des Juifs d'Europe [est] organisée à la Conférence de Wannsee près de Berlin en janvier 1942. C'est pour cela qu'Heydrich est maintenant à Paris ; pour ordonner les... » Il y a alors un fondu au noir puis des images tournées aux Pays-Bas à Westerbork en mai 1944 apparaissent à l'écran. La voix off poursuit : « grandes rafles des Juifs. » À l'image, on voit le Commandant du camp, Konrad Gemmecker, faire un signe vers la caméra alors qu'il se trouve sur un quai d'où va partir un train de déportés. L'impression produite par le montage

1. Par l'usage du terme image, on fait ici explicitement référence aux Bildwissenschaft.

2. Cela est aussi le cas pour la plupart des autres représentations que l'on pense aux journaux télévisés, aux manuels scolaires, aux livres à grand tirage, aux sites web institutionnels ou encore aux blogs amateurs.

3. Concernant la colorisation d'*Apocalypse*, lire André GUNTHERT, « *Apocalypse* ou la trouille de l'histoire », *L'atelier des icônes*, 2011 [en ligne] <<http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2168>>, consulté le 10 juillet 2017.

4. Georges DIDI-HUBERMAN parle ainsi de « confettis » à propos de la série télévisée *Apocalypse*. « Autant dire que les documents de l'histoire deviennent des confettis dans un montage qui veut ressembler à un feu d'artifice d'images, dans « En mettre plein les yeux et rendre *Apocalypse* irregardable », *Libération*, 22 septembre 2009 [en ligne] <[http://www.liberation.fr/ecrans/2009/09/22/en-mettre-plein-les-yeux-et-rendre-apocalypse-irregardable\\_952332](http://www.liberation.fr/ecrans/2009/09/22/en-mettre-plein-les-yeux-et-rendre-apocalypse-irregardable_952332)>, consulté le 10 juillet 2017.

5. Concernant la notion d'illustration, on renvoie aux travaux menés depuis une quinzaine d'années au sein de la revue *Etudes photographiques*. Concernant la notion de transparence, d'*immediacy* en anglais, elle « correspond à un

certain type de représentation visuelle qui vise à faire oublier à celui qui regarde la présence du médium (qu'il s'agisse de la toile d'un tableau, de la pellicule photographique ou cinématographique, etc.) et qui tente de lui faire croire qu'il est en présence directe des objets représentés. », Delphine BÉNÉZET, dans la fiche concept « Immediacy », sur le site du Centre de Recherche sur l'Intermédialité (CRI), consulté 29 avril 2014.

6. Il n'est alors pas teinté en bleu ni accompagné d'une musique minimaliste.

7. L'extrait en question est issu des Actualités Mondiales du 22 mai 1942. Accessible en ligne à <<http://www.ina.fr/video/AFE85000869>>, consulté le 10 juillet 2017.



Deux captures d'écran issues de *En Sursis* (2007) d'Harun Farocki  
(time code : 38 : 05 à 38 : 18)

est qu'il s'agit d'Heydrich et que la séquence a été tournée en France. La narration se poursuit (« le voyage sans retour vers les chambres à gaz d'Auschwitz »), alors que l'on voit des déportés aux abords des wagons. La voix s'interrompt pendant quelques secondes. Un plan représentant des soldats fermant un wagon à bestiaux est monté. Il est bruité de manière tonitruante. Cinq secondes du plan du départ du train sont alors intégrées au film, puis un nouveau fondu au noir et l'image d'Auschwitz-Birkenau se succèdent. Pour résumer, les séquences ainsi montées ne sont pas contextualisées<sup>1</sup>. Si cette tendance à décontextualiser les images afin qu'elles servent d'illustration est critiquable du point de vue des pratiques historiennes des images animées, il faut bien comprendre que c'est, de fait, notre modalité principale d'accès aux images du passé. Les chercheurs insistent actuellement moins sur la nécessité de corriger ces erreurs, que sur l'importance de les prendre en compte dans nos interprétations des représentations présentes du passé<sup>2</sup>.

### *Une radicalité qui s'exprime*

Face à ce constat d'un mésusage généralisé, il est possible de considérer ce type de sources comme étant obscène. Au sujet du génocide des Juifs, la pertinence de cette alternative a été largement débattue à la suite de la diffusion de *Shoah* (1985). Ce documentaire de neuf heures trente n'intègre, en effet, pas une seule image tournée avant le début de sa réalisation (1975). La parole est donnée à des acteurs de l'histoire – victimes, témoins, exécuteurs – via des dispositifs filmiques élaborés par l'équipe du film (reconstitution distanciée, retour sur les lieux, mise en scène des entretiens, entre autres<sup>3</sup>). Le principe directeur est que ce sont les voix et les gestes de ceux qui ont vécu les événements qui sont les mieux à même de rendre compte du passé. Ce film devient rapidement le symbole du moment-mémoire<sup>4</sup>, soit d'une forme de tentative (ou de tentation) d'un dépassement de l'usage des documents d'archives. Si le dispositif cinématographique choisi est, en partie, lié au défi formel posé par l'absence effective d'images d'archives représentant l'intérieur d'une chambre à gaz en fonctionnement, il inspire, par la suite, de nombreux autres créateurs qui font des choix similaires sur des sujets différents. Cette alternative est alors

1. Concernant la dialectique décontextualisation/recontextualisation des archives audiovisuelles, on renvoie à Matteo TRELEANI, *Mémoires audiovisuelles. Les archives en ligne ont-elles un sens ?* Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2014.

2. Sylvie LINDEPERG, « Itinéraires : le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire », *Cinémas*, n° 14/2-3, 2004, p. 191-201.

3. Martin Goutte, *Le Témoignage documentaire dans Shoah de Claude Lanzmann*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Lyon 2, sous la direction de Jacques Gerstenkorn, 2008, p. 795.

4. On reprendre ici la formulation popularisée à cette même période par Pierre Nora.

devenue l'objet d'une forme de doxa conduisant dans les années 1990 à un refus de la représentation visuelle du génocide par l'archive<sup>1</sup>. Si on revient à la forme visuelle, *Shoah* ne se limite pas aux plans tournés lors d'entretiens, le film est aussi composé de vues réalisées en Pologne sur les lieux du génocide. Dans ces séquences, un thème visuel revient sans cesse : le train. Il s'agit de l'un des principaux fils rouges qui assurent la cohérence visuelle du film. L'équipe a tourné, puis monté des entretiens avec des témoins s'exprimant devant des wagons à l'arrêt, un chauffeur conduisant une locomotive, l'intérieur de wagons à bestiaux ou encore des champs vus depuis un train en marche. Il s'agit d'un mode de représentation du passé qui est différent de l'usage d'images d'archives, mais qui a bien pour objectif de donner à voir quelque chose en lieu et place de ce qui s'est passé<sup>2</sup>. L'impression véhiculée est celle d'un éternel présent de la déportation (1941-45) dans la Pologne des années 1975-80. Ces images sont actuellement intégrées à notre culture visuelle. Ainsi, quand on voit le film de Forgács, ce sont tout à la fois des usages illustratifs des archives et ces plans de trains filmés pour *Shoah* (ou d'autres films faisant usage du même dispositif<sup>3</sup>) qui viennent à notre esprit.

#### *Un devoir d'historicisation*

Ainsi, pour la plupart des spectateurs, le plan monté dans *Meanwhile somewhere...* est devenu une image générique qui renvoie évidemment à une temporalité bien définie, celle de la déportation, mais aussi au temps de la mise en « mémoire collective » du génocide, avec une évidence tout aussi

forte. Cependant, pour certains spectateurs, cette image est aussi une image de cinéma, car elle est liée à un autre film, à une autre alternative vis-à-vis des usages les plus communs des images d'archives : *En Sursis* (38 min., 2007)<sup>4</sup>. Dans ce film-essai, Harun Farocki a choisi de faire usage d'une seule archive en intervenant le moins possible sur sa matérialité. Il explique, en 2009, dans la revue *Trafic*, « j'ai décidé de préparer ce matériau. J'ai décidé de ne pas utiliser d'autre matériau, de montrer à chaque fois la séquence entière, sans coupe ni ajout. [...] j'ai décidé de faire un film muet. J'ai décidé d'éditer ces images, rien de plus. Je voulais présenter le matériau de telle sorte qu'il invite le spectateur à une lecture personnelle<sup>5</sup>. » Ces séquences actuellement conservées aux archives nationales hollandaises représentent notamment le départ d'un train vers les camps de la mort<sup>6</sup>. Il s'agit du même plan que celui monté par Forgács.

Farocki ne l'a pas rapproché d'une représentation du SS-Obergruppenführer Heydrich ou d'Auschwitz-Birkenau comme c'est le cas dans *Apocalypse*. Dans un montage qui ne cède en rien à une volonté de spectacularisation – refus de toute sonorisation, de tout changement de rythme ou de ratio –, le réalisateur a conduit une réflexion sur les conditions de production de ces images. Il les a replacées dans leur contexte d'origine. Il a questionné tout à la fois ce qu'elles donnent à voir et ce qu'elles ne montrent pas. On retrouve ici l'idée d'*images malgré tout* développée par Didi-Huberman, c'est-à-dire d'images lacunaires, mais dont la préservation est si exceptionnelle qu'elle mérite que l'on s'attache à faire leur histoire. L'image du train qui démarre n'est alors plus une illustration ou un symbole, mais une image à laquelle il est possible d'associer un lieu, le camp de Westerbork, le nom d'un opérateur, Rudolf Breslauer, une date, le 19 mai 1944<sup>7</sup>. La représentation proposée

1. Le terme doxa est repris à Yannis THANASSEKOS, « La rhétorique de la catastrophe », *Questions de communication*, n° 12, 2007, p. 44.

2. Pour une perspective plus développée sur cette question lire Gary WEISSMAN, *Fantasies of Witnessing*, New York, Cornwell University Press, 2004. Cette acception ne fait pas consensus, voir par exemple Georges Didi-Huberman, « Le Lieu malgré tout », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 1995, n° 46/1, p. 36-44.

3. L'usage du thème visuel du wagon ne se limite évidemment pas au seul film de 1985. Ce dernier est même un symbole de la déportation bien au-delà du seul cinéma. Il n'est qu'à penser aux wagons des mémoriaux de Drancy et de la première rampe d'Auschwitz-Birkenau, par exemple.

4. On a proposé une bibliographie des recherches consacrées à ce film : <<https://cinemadoc.hypotheses.org/3572>>, consulté le 10 juillet 2017.

5. Harun FAROCKI, « Comment montrer les victimes ? », *Trafic*, n° 70, été 2009, p. 24.

6. Une copie numérisée est également consultable à l'USHMM (Washington).

7. La datation est le résultat d'une enquête menée par Wagenaar AAD, *Settela*, J. Eliot (trad.), Nottingham : Five Leaves Publication, 2005 (1ère éd. en flamand 1994).

est différente de *Shoah*. Au lieu de refuser tout usage des images d'archives, le réalisateur travaille à partir d'une archive en particulier. De plus, il propose une histoire des séquences filmées avant d'interpréter ce qu'elles transmettent du passé. Cet arrêt sur image fait écho aux pratiques historiques des images animées qui insistent moins sur l'importance à accorder à l'analyse de la circulation des images d'archives dans l'espace public, que sur la nécessité de recontextualiser ces images<sup>1</sup>. On parle alors d'approche génétique<sup>2</sup>. Cet usage conduit aussi à questionner différemment notre rapport actuel aux images du passé. Il y a donc là un discours visuel qui porte sur le temps du génocide et sur le temps de son intégration à la culture visuelle.

### Considérer l'archive

#### *Une forme qui résiste aux catégories*

L'identification de ces trois types d'usages coexistants au début du vingt-et-unième siècle permet de saisir, pourquoi, aujourd'hui, le plan monté par Forgács ne peut pas être vu uniquement pour ce qu'il représente (un train au départ d'une gare). Il s'agit d'un plan qui fait signe vers d'autres films<sup>3</sup>. Certaines des productions culturelles en question ont intégré strictement le même plan, mais cela se fait toujours en suivant des modalités différentes. En effet, il se peut que le plan du train au départ de la gare de Westerbork ait été décontextualisé pour illustrer un propos portant sur l'événement passé ou qu'il ait été recontextualisé pour proposer une histoire des images. Il se peut également que ce soit des plans tournés après 1945, que, dans notre imaginaire, nous relierions avec les séquences tournées par Breslauer. Cependant, ces trois types d'usages ne permettent pas d'interpréter simplement l'appropriation proposée par Forgács. On comprend aisément que *Meanwhile*

*somewhere...* ne s'inscrit pas dans le paradigme de l'absence/refus des archives, puisque le réalisateur a monté des images datant de 1944. À la suite du visionnage du film, le spectateur peine à comprendre si le réalisateur a adopté une approche de type génétique, comme Farocki. La sonorisation et la colorisation évoquées en introduction de cet article conduisent même à formuler une hypothèse différente, soit celle d'un possible rapprochement avec les films dits de flux ; mais le parallèle avec le montage de la séquence dans *Apocalypse* entre en contradiction avec cette option. Forgács explique lui-même,

les réalisations à caractère éducatif m'ennuient. Toutes les images sont toujours là pour illustrer. Vous voyez un nuage et ils disent : « c'est un nuage ». Vous voyez de l'herbe et ils disent : « c'est vert, ça pousse vers le bas ou vers le haut ». L'effort d'interprétation du spectateur est la chose la plus importante. Il doit y avoir quelque chose comme une lacune, un espace. [...] Pour ce que je fais – appelons cela du documentaire –, je ne veux pas utiliser un style centré sur la parole, descriptif, où chaque image suivrait la précédente, mais prendre la parole depuis un autre lieu<sup>4</sup>.

#### *Un dispositif filmique singulier*

Dès lors, force est de constater que l'on se trouve face à une forme audiovisuelle qui ne se soumet pas à la catégorisation en trois tendances susmentionnées. Il est donc nécessaire d'interpréter les images en question avec plus de finesse. Cela passe par la nécessité de dénombrer les plans qui composent la séquence montée par Forgács. Celle-ci montre l'arrivée des Juifs sur le quai et la présence du commandant SS et de ses assesseurs, et renseigne sur les conditions de la montée dans le train. On se propose de revenir sur les quatre aspects mentionnés dans la première partie de cet article (matérialité, décontextualisation, point de vue et illustration) afin de dégager des caractéristiques propres au dispositif filmique proposé. Commençons par les interventions portant sur la matérialité du document. Il est clair ici que Forgács n'a pas suivi les mêmes principes que Farocki. En effet, de la musique a été montée en

1. On peut ici renvoyer à la lecture d'Ilsen About et Clément Chéroux, « L'Histoire par la photographie », *Études photographiques*, n° 10, 2001, p. 8-33.

2. Jean-Loup BOURGET et Daniel FERRER, « Introduction », *Genesis*, n° 28, Cinéma, 2007, p. 7-27.

3. On ne saurait que trop insister sur l'importance de prendre en compte cette dimension intertextuelle pour considérer les enjeux relatifs à la culture visuelle.

4. Entretien avec Deirdre BOYLE, *loc. cit.* (traduction personnelle).

parallèle des images. Il est même possible de faire l'hypothèse que cette piste sonore, qui a été créée pour le film par le compositeur hongrois Tibor Szemző, est aussi importante que la bande image. Par ailleurs, à deux reprises, la fermeture de la porte coulissante d'un wagon à bestiaux dans lequel se trouvent des déportés a été sonorisée. Notons aussi qu'au début de la séquence un zoom avant a été effectué sur un couple de déportés s'embrassant sur le quai. La vitesse de défilement de l'image a alors été ralentie. Forgács indique « je montais en Beta SP, ainsi, je pouvais changer la vitesse de défilement de l'image<sup>1</sup>. » Un ralentissement a aussi été effectué sur des images représentant Gemmecker aux abords du train<sup>2</sup>, ainsi qu'une accélération, quand le train démarre<sup>3</sup>. De plus, la longueur de l'archive n'a pas été respectée. De manière générale, pour le réalisateur, « les films de famille, considérés dans leur durée d'origine, sont, de mon point de vue, la plupart du temps, vraiment ennuyants. J'essaye de regarder ce qui se trouve au-delà de ces collections d'existences fragmentées<sup>4</sup>. » Cela est aussi vrai pour les images tournées par Breslauer. Enfin, l'image est toujours colorisée, dans les mêmes teintes de bleues. Au-delà de cette seule séquence, le montage fait alterner différentes teintes, les images tournées en noir et blanc n'étant jamais montrées dans ces tons.

D'autres images issues des plans tournés par Breslauer sont montées quelques minutes auparavant. Une étoile de David est alors colorisée en jaune afin de faire ressortir cette autre image générique de la Shoah, tandis que le reste de la séquence (et

1. *Idem*.

2. L'historienne Ruth BALIND indique que selon elle, l'effet de ce choix est d'« intensifying the mnemonic quality of the original footage », *loc. cit.*

3. Il n'est pour s'en convaincre qu'à comparer l'écart entre les time codes des illustrations 1-2 et 3-4. Il est deux fois moins important dans le film de Forgács que dans le film de Farocki. Farocki respectant le rythme de défilement de l'archive.

4. Entretien avec Sven SPIEKER, « At the Center of Mitteleuropa, a Conversation with Péter Forgács », *Artmargins*, 21 mai 2002 (traduction personnelle). [En ligne] <<http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/354-at-the-center-of-mittleuropa-a-conversation-with-peter-forgacs>>, consulté le 10 juillet 2017.



Trois captures d'écran issues du film de Forgács

du plan) est teintée en bleu<sup>5</sup>. Au début de cet autre extrait de *Meanwhile somewhere...*, la mention « Westerbork – Pays-Bas » est inscrite dans le coin supérieur droit de l'image. Par la suite, une voix off,

5. Il se peut aussi que ce choix visuel soit lié à une volonté de faire ressortir que les Juifs sont à la fois déportés et ceux qui sont contraints à gérer certaines étapes de processus de déportation.



Capture d'écran de l'archive consultable au Musée Mémorial de l'Holocauste de Washington (cote : RG-60-2101, time code : 6 : 06)

traduite par un bandeau défilant, explique : « Pays-Bas, 1942. Des Juifs arrivant au camp de concentration de Westerbork. Filmé par Rudolf Breslauer, prisonnier, suivant l'ordre du commandant du camp Gemmecker. Entre 1942 et 1945, 120 000 hommes et femmes ont été déportés de Westerbork vers d'autres camps de la mort. » Le départ de Westerbork a donc été précédé d'une arrivée au camp, filmée elle aussi par Breslauer. Ce rapport entre arrivée et départ était présent dans les plans tournés en 1944. Il s'agit même de l'élément qui a inspiré à Farocki le titre de son film, *En sursis*, qui signifie autrement dit : *entre deux transports*. Si les termes sont parfois hésitants (Westerbork n'était pas un camp de concentration, mais un camp de transit et de travail), il y a là une volonté de relier les plans montés à un certain sujet, à un certain lieu et à une période donnée. De plus, le point de vue depuis lequel les images ont été tournées est explicitement présenté. Les deux séquences intégrées à *Meanwhile somewhere...* ne visent donc pas à illustrer un quelconque propos général sur la déportation préexistant à la monstration des images. Les archives sont montées pour ce qu'elles sont tout autant que pour ce qu'elles représentent. Elles sont, par ailleurs, documentées par le réalisateur, qui partage les connaissances qu'il a pu acquérir concernant l'archive<sup>1</sup>.

1. N'oublions pas que le film a été réalisé plus de dix ans avant celui de Farocki. La datation du transport, par exemple, a été effectuée après le film de Forgács.

### *Un film de réemploi*

L'attention portée au contexte de production des images, au point de vue, et le refus d'un usage illustratif conduisent à proposer une autre interprétation des interventions portant sur la matérialité de l'image. On s'appuie pour cela sur ce qu'a écrit l'un des meilleurs spécialistes du cinéma de Forgács, Michael Renov, « ce serait inexact d'imaginer que Forgács est plus historien qu'artiste. [...] Ces images survivantes sont imprégnées de résonances historiques troublantes transmises via un dispositif qui fait varier la vitesse de défilement des images et propose de fréquents arrêts sur images qui interrompent des gestes et des regards suspendant ainsi le passage inexorable du temps ; le phrasé choral et instrumental de Szemző impose, lui, une atmosphère intrigante ; la surimpression d'inscriptions scripturaires ou l'ajout d'une voix off citant explicitement des lois, des décrets publics et des discours politiques de l'époque offre, elle, une mise en contexte précise et l'inscription dans une chronologie qui se déplie progressivement<sup>2</sup>. » La distinction entre l'appropriation de Forgács et celle de Farocki se situe précisément à ce niveau. En fait, ces interventions constituent une caractéristique qui est centrale dans l'œuvre du réalisateur hongrois. Son cinéma est tout entier fait d'interventions portant aussi bien sur la couleur, le rythme, ou encore la mise en lumière de dissonances entre bande image et piste sonore. Au-delà du seul cas de Forgács, il y a là une pratique qui s'inscrit dans le domaine du cinéma expérimental, que l'on pense au *found footage* ou aux films de réemploi de manière plus générale<sup>3</sup>. Forgács parle lui-même d'une influence de l'art conceptuel et des mouvements Fluxus<sup>4</sup>. Le modèle interprétatif n'est alors pas celui d'un

2. Dans Bill NICHOLS et Michael RENOV (éd.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*, University of Minnesota Press, 2011, p. 90 (traduction personnelle). Notons que Renov s'exprime ici au sujet de *The Maelstrom*, mais ses propos correspondent plus généralement à l'œuvre de Forgács.

3. Christa BLÜMLINGER, *Cinéma de seconde main*, Paris, Klincksieck, 2013.

4. Entretien avec André HABIB, « La Vie privée des images : une rencontre avec Péter Forgács », *Hors Champ*, 2007 [En ligne] <<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article288>>, consulté le 10 juillet 2017.



usage historien des images animées, comme c'était le cas avec *En Sursis*, mais bien celui d'un usage créatif des images d'archives qui prend ses distances vis-à-vis d'une fiévreuse tendance à sacrifier la source. Il n'est alors pas véritablement nécessaire de comparer systématiquement les plans conservés aux archives nationales hollandaises et le film monté. Ou plus justement, cette mise en rapport n'a plus pour vocation principale l'identification d'écarts, mais la valorisation de gestes aboutissant à la création de dispositifs filmiques issus de choix effectués lors du montage.

#### *Retour sur les catégories : invisibilité du montage*

Il est ici important de s'arrêter sur ce que l'on entend par *dispositifs filmiques issus du montage*. Le discours qui a accompagné la sortie du film de Farocki insistait sur la nécessité d'un respect quasi-absolu de la matérialité de l'archive. Cela était vrai aussi bien chez le réalisateur que chez ses plus fervents interprètes (George Didi-Huberman, Thomas Elsaesser, Sylvie Lindeperg, Laura Rascaroli, notamment). Pour autant, la pratique du montage de Farocki ne suivait pas aussi strictement que cela ces discours. En comparant de manière systématique les plans archivés et les plans montés dans *En Sursis*, on se rend compte que le réalisateur intervient en faisant des coupes lorsqu'il monte des intertitres, qu'il monte également parfois dans la séquence (soit sans intégrer d'intertitre) et que ce dernier type de montage le conduit à inverser l'ordre de certains plans<sup>1</sup>. Ces interventions sont invisibles aux yeux des spectateurs qui ne connaissent pas l'archive dans son intégralité. Farocki crée, en effet, des dispositifs filmiques lors du montage, mais ces dispositifs ont pour but d'être discrets. Ils sont, de plus, cachés par un discours d'accompagnement qui minore leur importance. Cependant, ils existent bel et bien. Ils ont pour objectif de réduire la durée d'une séquence, de ne montrer qu'un plan situé au plus près de l'action filmée et non pas toute une séquence ou encore de donner une plus grande cohérence formelle aux plans tournés en 1944. Cela n'est évi-

demment pas critiquable en soi. Au contraire, c'est là que se situe toute la richesse de l'approche de Farocki en tant que monteur. Il crée des dispositifs quasi-invisibles, soit des agencements qui ne se donnent pas à voir en tant que tels. Forgács fait tout le contraire.

Avant d'interpréter les conséquences d'un tel constat, il est utile de faire un retour sur le film de Lanzmann, car lui aussi propose des dispositifs filmiques qui sont principalement construits lors du montage. D'un écart absolu entre *Shoah* et *En Sursis*, quand on aborde ce problème qu'en termes d'usage des archives, on se retrouve ainsi à penser des liens, quand on pose la question en termes de médiation<sup>2</sup>. Dans *Shoah*, l'absence des plans filmés en 1944 ne correspond pas, en effet, à un refus de faire des choix de représentation ou à une quelconque ascèse dans l'agencement de la bande image et de la piste sonore. Au contraire, les vues sur des trains qui sont régulièrement insérées dans le film servent à monter la parole des acteurs de l'histoire sans forcément respecter le rythme et l'ordre des phrases prononcées lors de l'entretien. Cette analyse nous l'avons menée de manière systématique. La monteuse du film, Ziva Postec, explique elle-même « j'ai fait de la dentelle<sup>3</sup> ». De nouveau, il ne s'agit pas là d'identifier un aspect critiquable du film. Au contraire, une bonne partie de la richesse formelle de *Shoah* se situe dans ces idées élaborées lors du montage. Mais, comme chez Farocki, dans le film, ces interventions ne sont pas revendiquées ou données à voir en tant que telles. Elles sont discrètes.

1. Cette démonstration a été menée par l'auteur de ces lignes dans (à paraître) Rémy BESSON, « Articuler histoire du regard et travail en archives : Le cas de *En Sursis* (Harun Farocki) », *Mémoire en jeu*, n° 4, 2017.

2. Ce terme est pris au sens étymologique du terme de création d'un « milieu » (préfixe *med*) où un agencement de contenus sont mis ensemble et donnés à voir.

3. Pour une analyse plus développée, on renvoie à Rémy BESSON, « Le Rapport Karski. Une voix qui résonne comme une source », *Études photographiques*, n° 27, mai 2011 [En ligne] <<https://etudesphotographiques.revues.org/3178>>, consulté le 10 juillet 2017.

## Conclusion : ouvrir le temps

Pour conclure, revenons, sur les choix effectués par Forgács. Ils sont différents de ceux des documentaires dits de flux, car les archives sont données à voir en tant qu'images. Le spectateur connaît notamment leurs caractéristiques et le point de vue qui a guidé leur réalisation. Ils sont aussi différents de ceux de Farocki ou de Lanzmann, car chacune des interventions sur la matérialité du document est donnée à voir de manière manifeste. Les modifications portant sur la couleur, le son, la musique, le rythme du défilement, l'échelle du plan (zoom dans l'image) sont assumées. Il est ainsi difficile d'appréhender cette forme seulement avec les notions propres à une histoire culturelle (étude de la circulation des archives dans l'espace public) ou de la génétique (retour sur l'origine du document). Afin de sortir de cette difficulté d'ordre méthodologique, nous avons insisté sur la notion de *dispositif filmique créé lors du montage*. Cette expression signifie que l'image ne fait pas d'abord signe vers l'événement (principe de l'illustration) ou vers l'archive (principe de l'approche génétique), mais qu'elle est donnée à voir à titre de résultat d'un travail propre au temps de la création du film. Chez Forgács, il s'agit de rendre visible chacun des gestes créateurs portés sur l'archive<sup>1</sup>. C'est là que se situe l'enjeu principal du film. Pour autant, l'objectif poursuivi n'est pas celui d'une forme de « pratique avant-gardiste » comme celle d'Angela Ricci et Yervant Gianikian<sup>2</sup>, mais d'une prise en compte des archives dans leur épaisseur médiatique permettant, dans un second temps, de tenir un discours sur le passé. Une quatrième voie, entre usage instrumental, absence/refus et approche génétique, se dessine. L'archive dans *Meantwhile somewhere...* se situe, plus justement, dans un entre-deux. Cela revient à poser que c'est tout autant l'image du

passé, que le geste au présent qui constituent l'originalité de ce type de médiation. Le film propose donc une articulation différente entre les deux temporalités que nous avons travaillées tout au long de cet article<sup>3</sup>. L'usage de l'archive n'est pas principalement orienté vers une meilleure compréhension du passé ou vers une forme de spectacularisation toute présentiste<sup>4</sup>. Il reste à conclure sur les conséquences de ce changement de rapport entre passé et présent. Si le geste du réalisateur devient *aussi* (et non pas *plus*) important que le respect de l'intégrité de l'image du passé, alors c'est également vers le futur qu'il s'agit de se tourner. En effet, le présent de l'intervention du réalisateur n'est que le passé d'un futur usage de l'archive. Elle est donnée à voir en tant qu'appropriation. Dis autrement, l'observation au présent du film ouvre à la possibilité d'autres appropriations qui sont encore en devenir. Passé, présent et futur se trouvent alors être les trois pôles en tension d'un aspect de notre culture visuelle (ici la déportation des Juifs d'Europe), qui est sans cesse en cours de reconfiguration.

Rémy BESSON

1. Concernant la notion de geste, on renvoie à *Intermédialités*, n° 18 : Archiver/Archiving, 2011.

2. « Je ne prétends pas illustrer quoi que ce soit. Mais, en ce qui me concerne, une pratique avant-gardiste ne se suffit pas. J'aime beaucoup les films des Gianikian [Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian], mais après un moment, je les trouve vides, complètement vides. Parce qu'ils me laissent seul. » Entretien avec André HABIB, *loc. cit.*

3. Comme l'écrit Philippe Mesnard à propos du cinéma du réalisateur hongrois, « le spectateur fait l'expérience de l'étrangeté de l'image qui lui renvoie l'éloignement incompressible du passé et le vide du fait qu'il est irrémédiablement passé, dans « La Fictionnalisation de l'archive À propos d'*El Perro negro* de Péter Forgács », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 89-90, 2008, p. 50.

4. François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.