

JEAN-LOUIS COMOLLI (interview par Vincent Lowy)

LE TEMPS DES IMAGES

Réalisé fin 2008 et début 2009, *Face aux fantômes* est un film d'une heure quarante environ réalisé par Jean-Louis Comolli. Il s'agit d'une adaptation filmée de l'ouvrage de Sylvie Lindeperg consacré au film d'Alain Resnais *Nuit et brouillard* (1955)¹. Ce livre de grande qualité réhabilite un film que beaucoup ont pris l'habitude de dénigrer, au motif qu'il ne mentionne pas explicitement la nature antisémite des structures de mort de masse conçues par les nazis. Le travail de Sylvie Lindeperg avait la particularité de tourner non autour de la figure du cinéaste Alain Resnais, mais de celle d'Olga Wormser (1912-2002), historienne du Comité d'Histoire de la Seconde Guerre mondiale, qui a travaillé sur le film comme conseillère. C'était aussi une façon de faire émerger l'extermination des Juifs dans le film de Resnais en théorisant l'idée chère à Jean-Louis Comolli d'un contenu latent des images ou, plus précisément, d'un contenu des images qui résisterait à leur contexte de production et se dévoilerait avec le temps.

Vincent Lowy: Ce film est avant tout le portrait d'une historienne, Sylvie Lindeperg, qui consacre depuis vingt ans ses recherches à la question de la représentation des camps à travers l'usage des archives. C'est en quelque sorte l'atelier non du poète, mais de l'historienne.

Jean-Louis Comolli: Oui, au-delà de l'histoire du film d'Alain Resnais, il y a le portrait d'une historienne au travail. La plupart de mes films dont le contenu n'est pas politique tourne autour de l'idée du travail de l'esprit, de la représentation des idées. Et c'est vrai que j'ai besoin de m'identifier à mes personnages, homme ou femme, peu importe.

V.L.: Vous montrez en quelque sorte la construction de la pensée historienne, son cheminement, de même qu'il y avait dans votre film *Naissance d'un hôpital* un architecte au travail, Pierre Riboulet qui élaborait sous nos yeux l'hôpital Robert Debré.

¹ Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard, un film dans l'histoire*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2007.

J-L. C. : Le principe de montage de *Naissance d'un hôpital* était différent: il y avait aussi un livre écrit par Pierre Riboulet, journal de travail d'un architecte tout au long d'un concours, mais j'avais demandé à Riboulet de lire lui-même son journal, et nous l'avions enregistré avant le tournage. Ce qui nous permettait paradoxalement d'installer une fiction dans le documentaire: tout se passait *comme si* Riboulet, dix ans plus tard, était de nouveau en train de passer ce concours. Alors qu'avec Sylvie Lindeperg, nous avons voulu filmer en direct ses interventions à partir de son travail: le livre est donc un point de départ, et le tournage, puis le montage retrouvent, en effet, certaines de ces données, mais ils en font plutôt des états de conscience, des situations affectives qui n'étaient évidemment que peu présentes dans le livre. La parole de Pierre Riboulet était d'un côté, son corps de l'autre, et leur jonction s'opérait sur l'écran mental du spectateur. Ici, parole et corps de Sylvie Lindeperg sont *synchrones* la plupart du temps, il s'agit donc de l'incarnation d'une parole dans un corps qui, à la fois, la contrôle et se trouve traversé par elle.

V.L. : Et à travers Sylvie Lindeperg, nous trouvons le portrait d'Olga Wormser, qui était conseillère historique sur le film de Resnais, et qui était le véritable sujet de l'enquête de l'auteure, la figure cachée dans le tableau, à laquelle elle s'identifiait. Comment est né le projet de ce film ?

J-L. C. : C'est mon ami Gérald Collas, producteur à l'Institut National de l'Audiovisuel, qui m'a un jour téléphoné pour me le proposer, nous en avons discuté avec Sylvie Lindeperg et avons cherché un diffuseur. Arte n'en voulait pas (bien que le film de Resnais fasse partie de leur collection de dvd) mais Bruno Deloye, responsable des chaînes du bouquet Ciné Cinéma a tout de suite été intéressé.

V.L. : Qui a trouvé le titre ?

J-L. C. : Il m'est tout de suite apparu. Comme beaucoup de cinéastes, j'ai une passion pour les fantômes. L'Histoire en est peuplée et je crois depuis longtemps que le grand sujet du cinéma, c'est l'Histoire. C'est la grande question du cinéma de regarder vers l'arrière, vers les morts, comme l'*Angelus Novus* de Klee repris par Walter Benjamin: le cinéma est tourné vers le passé, mais attiré irrésistiblement vers le futur qu'il aborde ainsi dos tourné, sans le savoir en quelque sorte. C'est ce que vous avez relevé dans mon papier « Fatal rendez-vous »: le cinéma découvre les camps nazis en 1945, « trop tard » en somme, il arrive sans savoir, après coup, après le temps même de l'extermination des Juifs et des Tziganes d'Europe, il assiste à ce qui reste de l'horreur, qu'il ne comprend pas. Et pourtant, ce que les opérateurs anglais filment sans le savoir, ce sont bien les traces ultimes

de cette extermination. Les images portent un sens qui ne sera lisible que plus tard, par les historiens comme par les spectateurs. Mais ce sens est là, déposé dans les images, en dépôt, comme dit Sylvie Lindeperg qui, dans son livre et dans le film que nous en avons fait, envisage de façon très novatrice cette double portée du cinéma, ce que j'appellerais de mon côté un *double jeu*, une *duplicité*. Ce qui est filmé par les opérateurs est bien ce qui est là, devant la caméra, ce qui se présente. Et, en même temps, cette image produite porte la trace encore invisible de son histoire, de sa destinée. Ainsi, Alain Resnais monte longuement les images extraites du film sur le camp de concentration de Westerbork, sans savoir que ce film a été tourné sur l'ordre des nazis, sans savoir non plus qu'il est la seule trace filmée d'un départ de convoi vers Auschwitz. Ce que le cinéma enregistre, ce qu'il fixe dans des *images*, c'est non seulement un bout de présent dont le geste de filmer fait partie, mais dans ce bout de présent l'inscription d'une trame qui se tisse aussi bien avec le passé qu'avec le futur. Réinscrivant son travail au présent du geste de filmer, Sylvie Lindeperg donne au montage de Resnais une profondeur historique qui y était incluse, cachée en quelque sorte, muette. L'image était là avant que les yeux ne s'ouvrent pour la voir. L'enregistrement, par définition mise au passé du présent, s'ouvre là encore à une dimension annonciatrice. Il faut aussi souligner que l'interdit nazi de filmer les camps de la mort, la mise à mort elle-même, a pour ainsi dire sauvé le cinéma d'une complicité infâme avec les bourreaux. Le cinéma arrive après, parce que les nazis n'ont pas voulu laisser de trace filmée de leur forfait alors même qu'ils avaient toujours pensé le cinéma comme arme de propagande puissante.

V.L. : À une exception près, le film *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (1944), sur lequel travaille aujourd'hui Sylvie Lindeperg d'ailleurs, et qui est une monstruosité filmique, puisqu'il décrit un camp idéal, Theresienstadt, où les figurants juifs semblent résolument heureux de vivre alors qu'ils ont en réalité été conduits vers la mort pour le fait même qu'ils y apparaissaient et avaient joué cette comédie.

J-L. C. : Oui mais c'est une fiction, *fiction* au sens le plus cinéma du mot, avec figurants, costumes, décors, trompe l'œil, etc. Comme dit Claude Lanzmann dans *Un vivant qui passe*: « Un ghetto pour la montre ». Filmer, c'est aussi tendre des pièges aux spectateurs ou, à l'opposé, lui donner les moyens de les déjouer. Le travail de *Face aux fantômes* est bien de ramener des images, de ramener du cinéma dans le travail d'une historienne qui a précisément travaillé sur les images, à partir du cinéma, mais qui n'a évidemment pas pu en jouer la carte dans son livre. Il s'agit donc de réinscrire le regard de l'historienne *face aux*, et *dans* les images qui l'ont construit, ce regard. Ce que j'apprends à la fois de Sylvie Lindeperg et du cinéma, c'est qu'on ne regarde pas les images de l'horreur impu-

nément. La place du spectateur est aussi une place maudite. C'est toute la roublardise spectaculaire, toute la perversité publicitaire que de nous faire croire que les médias de masse, que les télévisions nous mettent (si volontiers, si souvent) face à ces images de l'horreur pour nous informer, nous « moraliser ». En fait, il s'agit de nous en faire jouir, de nous faire jouir du spectacle de l'horreur. Je crois que l'accès à ces images doit passer par la mise en scène du regard spectateur, doit impliquer le corps spectateur qui reçoit ces images. C'est ce qu'Hitchcock avait suggéré aux opérateurs anglais, de relier par des panoramiques les cadavres entassés dans les fosses communes et les regards des notables allemands forcés d'en être spectateurs. La vision de l'horreur est ramenée dans le cercle des regards humains, elle est *avec nous*. Nous avons choisi, par exemple, de ne montrer quelques fragments du film des Actualités françaises, *Les camps de la mort* (1945), qui multiplie les images d'atrocités apparemment *pour les dénoncer* mais en fait *en les donnant en pâture à la part morbide du désir de voir*, qu'au moment où Sylvie Lindeperg elle-même les visionne, son corps faisant écran à l'écran, le barrant, si bien que nous ne pouvons plus voir de cette horreur accumulée que quelques bribes. C'est à la fois l'instance historienne et le spectateur.

V.L. : La nécessité d'une intercession du regard, d'un redoublement de l'image : c'est le fait de voir celui ou celle qui les regarde qui donne un accès aux images. Comment avez vous écrit le film, quelle a été la place de Sylvie Lindeperg dans la préparation du film ?

J-L. C. : Nous sommes partis du livre. Sylvie Lindeperg avait une certaine appréhension par rapport au fait d'être filmée, ce qui me paraît normal et même rassurant car c'est toujours une épreuve, y compris quand ça se déroule avec soin et délicatesse, comme ce fut le cas. Nous nous disions elle et moi : ce sera surtout de la parole *off*. Et peut-être savions-nous que ce ne serait pas vraiment le cas : Sylvie Lindeperg est presque toujours à l'écran dans ce film, citations mises à part, et quelques rares contrechamps sur moi qui l'écoute. Le film s'est tourné en une semaine, ce qui est court, mais c'était aussi comme dans un rêve préservé des violences du réveil. C'est pourquoi les fantômes pouvaient aller et venir. À vrai dire, nous avons suivi la trame décidée en commun, mais nous avons aussi beaucoup improvisé. Sylvie Lindeperg fait tellement « un » avec son travail, son sujet, comme on dit, que nous pouvions tourner pratiquement en continu, sans répétitions, et donc improviser et nous retrouver en roue libre, à quelque distance de la lettre du livre, même si nous ne quittions jamais le champ du travail de l'historienne. Comme souvent, j'ai tenté ici de mettre en place une procédure de tournage (travellings, plan-séquences, longues durées) qui laisse à la personne filmée la liberté la plus grande, celle avant tout d'associer librement ses paroles les unes aux autres, sans être « cadrée » par des questions ou par un scénario. Il faut

préciser que cette dimension d'improvisation a été accentuée encore par les interventions de la monteuse, Ginette Lavigne, qui a pris la liberté de sortir des marques du tournage et de recomposer autrement ce qui avait été prévu autrement – c'est le cas, par exemple, du monologue de Sylvie Lindeperg autour de la figure d'Olga Wormser, qui s'est retrouvé en trois points différents du montage alors qu'il avait été prévu à la fin du film.

V.L. : L'espace unique du film est une sorte d'espace mental, avec des projections, des personnages (Sylvie Lindeperg, Annette Wieviorka et vous-même), une table de montage éclairée en bleu, qui est manifestement le lieu sacré du dispositif...

J-L. C. : Oui, c'est comme un autel, c'est sans doute l'incarnation d'Alain Resnais, absent du livre et du film mais qui revient sous cette forme, sous la forme de sa voix enregistrée dans une bande son passant sur l'Atlas 16 mm (Resnais est d'abord un monteur, le montage est la grande question de la représentation des camps : non pas une image plus une image, mais quelle image *avec ou contre* quelles autres images).

V.L. : Un des grands mérites du film par rapport au livre est justement de faire entendre la voix d'Alain Resnais à travers les extraits d'une émission de France Culture bien connue mais qui, reprise ici, donne un accès à la pensée du cinéaste.

J-L. C. : Sylvie Lindeperg et lui ont correspondu après la parution de son livre, nous avons même espéré qu'il accepterait d'être interviewé mais il a, comme d'habitude, refusé.

V.L. : Vous qui, comme théoricien, cinéaste, critique et documentariste, avez vécu tous les débats liés à la représentation des camps, vous souvenez-vous de votre première rencontre avec le film de Resnais et au-delà, de votre découverte des images des camps ?

J-L. C. : Je n'ai pas vu le film de Resnais à la fin des années 1950, j'ai dû le voir bien des années après. Ma découverte des camps vient du cinéma de fiction, dans *Verboten!* de Samuel Fuller (1959). C'est significatif, d'ailleurs...

V.L. : Et quelle était votre position, comme critique proche des *Cahiers du cinéma*, lorsque Jacques Rivette a condamné le film de Pontecorvo *Kapo* (1959) et son fameux travelling ?

J-L. C. : Nous étions de bons petits soldats et nous étions tous d'accord avec Rivette. Je n'avais pas vu *Kapo* d'ailleurs, je l'ai vu des années après. Mais nous

n'aimions pas ça, nous avons honte de ce que le cinéma spécule à coups de fioritures sur l'horreur. C'est ce que dit Sylvie Lindeperg quand elle qualifie la portée artistique du travail de Resnais : « passage à l'art », malgré tout, malgré le sens commun qui veut que les images de l'horreur ne doivent pas prêter à trafic esthétique. La force de *Nuit et brouillard* tient dans ce partage difficile. Montrer, mais sans exhiber ; montrer, mais en reliant. C'est une question de dignité du spectateur. Il y a une dignité du cinéma qui doit contrer sa tout aussi grande indignité à s'être prêté à la mascarade de l'embellissement de la mort. Pour d'autres raisons, mais aussi parce que cette série avait évidemment pour fonction de propagande d'atténuer l'horreur nazie, de la circonscrire, de la situer dans un temps « à jamais » révolu, je n'avais pas aimé *Holocaust*. Film à l'eau de rose sur la puanteur des camps. Et c'est pourquoi j'ai aimé et approuvé le film décisif de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), qui ne laisse rien ni personne en paix.

V.L. : Justement, le livre de Sylvie Lindeperg (et votre film maintenant) procèdent d'une certaine forme de réhabilitation du film de Resnais, que Lanzmann condamne au même titre que ceux de Pontecorvo ou Spielberg. Les historiens, surtout dans les milieux de mémoire ont pendant longtemps stigmatisé ses imprécisions, sa dimension esthétisante. Il y a d'ailleurs dans votre film à plusieurs reprises des projections d'images quasi abstraites qui passent derrière l'historienne, que la caméra recadre et visite. C'est à la fois doux et mystérieux...

J-L. C. : Ce sont des images qui viennent des archives polonaises et qui ont été communiquées à Sylvie Lindeperg pendant qu'elle travaillait à son livre. Ce sont en fait des chutes, des plans que Resnais avait fait tirer, mais n'avait pas montés. Tirées trop denses, devenues abstraites et illisibles à force d'obscurité, ces *chutes* sont comme une réserve d'images avant les images. Un magma tout juste visible avant que n'intervienne le geste du monteur qui donne forme aux images, le geste de l'historienne qui leur donne sens. Je les ai vues, ces images « in-formes », comme la forme même du brouillard mental que les images doivent percer pour arriver au jour.

V.L. : Ça fonctionne parfaitement et c'est une façon, dans un dispositif assez spartiate, de hisser notre regard sur les images des camps à un niveau esthétique. En contrepoint d'une pensée historienne précise et rigoureuse. Il y a, en plus de cela, l'inévitable métaphore du travelling dès l'ouverture du film...

J-L. C. : Oui, servie sur un plateau, c'est le cas de le dire. Le travelling n'est pas seulement « affaire de morale », il est depuis longtemps déjà affaire d'histoire. L'histoire du cinéma est celle d'une conquête de l'espace-temps par le déploiement du mouvement et les rails, avant d'être de travelling, étaient des rails de

train. La conjonction soulignée par Resnais lui-même, puis par Sylvie Lindeperg, entre rails des trains (de la mort) et rails du cinéma renvoyait ainsi doublement à l'histoire. Le travelling (que j'utilise dans presque tous mes films dits documentaires) est ainsi l'inscription au présent de cette histoire spectrale d'un côté, technique de l'autre.

V.L. : La couverture du livre est d'ailleurs illustrée par un photogramme de *Nuit et brouillard* montrant une locomotive vue en plongée, qui pourrait d'ailleurs presque provenir du film de Lanzmann...

J-L. C. : Oui. Sylvie Lindeperg suppose que cette image a été tournée par Alain Resnais.

V.L. : A-t-elle participé au montage ?

J-L. C. : Non. Sylvie n'a vu le film qu'une fois à peu près terminé. Ce premier visionnage a été important : il nous a permis de retravailler et de préciser. Il manquait, par exemple, de citations de *Nuit et brouillard* par rapport aux extraits de *Westerbork*, film qui m'impressionnait. Nous sommes aussi, avec Ginette Lavigne, repartis des rushes pour reconfigurer telle ou telle séquence. Nous avons trente heures de rushes pour une heure et demie de film, sans compter les extraits cités.

V.L. : Avez-vous immédiatement opté pour cette parole en solitaire, solitude d'une historienne que paradoxalement vous ne laissez jamais seule, que vous accompagnez à l'image ?

J-L. C. : Je suis fasciné par cette idée que le cinéma puisse affronter le défi de filmer une personne seule et, qui plus est, parlant à peu près tout le temps. Un cinéma de corps, mais réduit à un seul et un cinéma de mots, mais qui se développent autant qu'il le faut pour à la fois s'incarner dans ce corps et s'ouvrir au sens. Il y a eu Pierre Riboulet et Carlo Ginzburg, avant Sylvie Lindeperg. Quant à ma présence à l'image ou au son, elle est là pour dire à qui Sylvie Lindeperg s'adresse, à qui elle parle. Il fallait, je crois, éviter qu'elle ne se trouve en situation d'experte ou d'enseignante (ce qu'elle est par ailleurs), mais qu'elle soit là comme *un sujet, une subjectivité* ayant affaire au savoir historique, certes, à l'analyse des images, mais prise elle-même dans le jeu qu'elle décrit.

V.L. : Et vous disparaissiez lors de l'apparition d'Annette Wiewiorka...

J-L. C. : Elles me le reprochaient : *Alors, Jean-Louis, dis quelque chose...*

V.L. : Le portrait de l'historienne ici se dédouble car nous devinons qu'Annette Wieviorka est dans le meilleur sens du terme le mentor de Sylvie et cela complète le portrait d'Olga.

J-L. C. : Oui. Il y a une chaîne, une continuité des historiennes : Annette Wieviorka a connu Olga Wormser, elle a en quelque sorte pris la suite de celle qui fut la première historienne de la déportation ; tout comme Sylvie Lindeperg a appris d'Annette Wieviorka, même si elle développe son travail sur un autre terrain, celui du croisement de l'histoire et du cinéma. Cette rencontre sur le plateau des deux historiennes a été importante aussi pour Sylvie Lindeperg qui tenait à marquer à la fois son amitié et sa dette.

V.L. : J'ai connu cet effet de double transfert en travaillant sur *Memory of justice* (1976), ce film de Marcel Ophuls dans lequel Serge et Beate Klarsfeld évoquent leur couple atypique (un homme juif marié avec une femme allemande) et j'ai réalisé qu'à travers les Klarsfeld, Ophuls interrogeait son propre couple (il est dans la même situation), le tout renvoyant naturellement à ses propres parents, Max Ophuls et Hilde Wall. Ce qui rend le passage assez rapide d'Annette Wieviorka émouvant, c'est qu'il opère une synthèse entre les engagements successifs de ces trois femmes, soulignant à quel point l'expérience d'Olga Wormser a été difficile (difficile pas sur le film de Resnais, mais dans l'université des années soixante, machiste et hostile aux recherches sur l'extermination des Juifs et des Tziganes), à quel point également l'expérience d'Olga Wormser est déterminante pour les deux autres. À distance, elle devient l'héroïne fondatrice de ce travail sur les images des camps. Et cela est d'autant plus fort que ce passage se fait sur le constat de l'incapacité d'approcher *Nuit et brouillard* que ces historiennes ont éprouvé pendant longtemps.

J-L. C. : C'est pourquoi le film se termine sur Olga Wormser.

V.L. : Et c'est aussi pourquoi ce film est si réparateur. Vous reprenez presque en détail la structure du livre.

J-L. C. : Non, le film est plus circonscrit, moins riche, il manque des pans entiers du livre, du côté de la genèse de *Nuit et brouillard* comme, ensuite, de sa réception à travers le monde. Quant à la structure, elle a beaucoup bougé au montage. Le film a failli commencer par l'histoire de la commission de censure et du gendarme de Pithiviers, qui finalement est placée dans la deuxième partie.

V.L. : Oui, ça fait partie de ces passages qui fonctionnent mieux que dans le livre parce qu'ils font appel au visuel, comme le passage sur la traduction de Paul Celan. Un extrait de la version française est immédiatement suivi d'un extrait de la version allemande, illustrant les effets de déplacement de sens que Sylvie voulait souligner dans la traduction de Celan.

J-L. C. : C'est aussi à travers l'histoire de la censure ou celle du retrait du film de Resnais au festival de Cannes 1956, qu'apparaît une dimension importante du travail de Sylvie Lindeperg : mettre en évidence que *Nuit et brouillard* est un film qui parle aussi de la France (Vichy) et du présent (la guerre d'Algérie). Ce que voulait Jean Cayrol, comme Resnais. Et qu'il me paraît encore plus important de remarquer aujourd'hui, où les commémorations reviennent souvent hélas, sous l'apparence de les célébrer, à se débarrasser des problèmes que l'histoire n'a cessé de poser aux consciences comme aux pouvoirs. Sylvie Lindeperg a voulu rendre justice à l'actualité du film de Resnais et, de mon côté, j'ai voulu souligner l'actualité, cinquante après *Nuit et brouillard*, des questions que Sylvie Lindeperg posait à travers ce film. Dont celle, cruciale à mon sens aujourd'hui, de notre rapport aux images du passé, à la fois usées et neuves, prostituées et fertiles.