

---

# Entre absence d'images et preuves des crimes.

## Sur le montage des images de l'histoire

Anita Leandro

École de Communication de l'Universidade Federal do Rio de Janeiro

**RÉSUMÉ.** Par des tactiques de rapprochement et d'écart, de collure et de césure, le montage est un procédé d'écriture qui nous permet d'affronter, au cinéma et ailleurs, le problème historiographique central de l'absence d'images, de preuves, de témoins. Traces fugaces et imperceptibles, les images du passé ont besoin d'un geste du présent, afin de pouvoir apparaître dans leur dimension proprement documentaire. Ce geste est politique et correspond à une prise de position vis-à-vis des archives qui interdit de réduire les images du passé à une fonction simplement illustrative de l'histoire. Le montage convoque alors l'image dans sa fonction proprement historiographique, en l'actualisant dans sa dimension testimoniale, voire probatoire. L'apport des procédés du montage à l'écriture de l'histoire sera ici évalué au travers des différentes étapes d'une investigation menée dans les archives des polices politiques au Brésil pour la réalisation du film *Photos d'identification* (Anita Leandro, Brésil, 2014, 73 min).

**MOTS CLÉS :** écriture de l'histoire ; montage cinéma ; archives ; répression ; Brésil.

**ABSTRACT.** By means of strategies to put together or apart, through joining and cutting, editing is a writing process which allows facing the historiographical main problem of the lack of images, evidences and witnesses. Fleeting and hardly perceptible, images from the past need to be arranged in the present so that they may appear as effectively documentary images. This arrangement is a political gesture in so far as it supposes deciding about the archives and avoids reducing images from the past to simple illustrations of history. Editing has to do with images in their properly historiographic function because it actualizes them as pieces of testimony or even as evidence. What editing does to the writing of history will be assessed through the different stages of an investigation that was realized into the archives of the political polices in Brazil for the making of the film *Photos d'identification* (Anita Leandro, Brésil, 2014, 73 min).

**KEYWORDS:** Historical Narrative; Film Editing; Archives; Repression; Brazil.

## Introduction

Quand, dans le cinéma d'archives, les techniques du montage sont appliquées avec la rigueur nécessaire au traitement des sources documentaires, l'écriture cinématographique rejoint, sous certains aspects, celle de l'histoire. De même, quand l'historien de métier, lors de l'analyse des sources, procède à des associations et à des découpages dans la masse documentaire d'une époque donnée, une approche en termes de montage peut éclairer le travail des archives. Technique de suture et de césure à la fois, le montage est un mode d'écriture qui se prête à une herméneutique des documents historiques.

Les questions de montage ici développées ont été initialement formulées dans le cadre d'une recherche empirique dans les archives photographiques produites par la police brésilienne pendant la dictature militaire (1964-1985). Durant cette période, les prisonniers politiques étaient photographiés lors de chaque action répressive de l'État : filatures, perquisitions dans les planques, actes d'emprisonnement, interrogatoires, nécropsies, enquêtes judiciaires, examens médicaux, procès de bannissement et, même, au cours des séances de torture, comme le prouvent des photos de militants aux visages et corps marqués par les supplices, certains d'entre eux photographiés au seuil de la mort ou même après leur exécution. Travaillés au montage, ces matériaux d'archives jusque-là méconnus ont été montrés dans une installation et dans le documentaire cité plus haut.

Comme pour la mise en récit de ces documents, les étapes préalables au montage du film – recherche dans les archives et enregistrement de témoignages oraux – ont elles-mêmes été conçues comme des activités de montage en puissance. De la phase d'investigation permettant la réunion des fonds jusqu'au montage à proprement parler, en passant par le filmage de la parole, une approche du montage a guidé notre approche des archives : les documents ont été triés, restaurés, mis en série, recadrés, associés à d'autres documents et à la parole vivante, et enfin, étudiés « à la loupe » (Ginzburg & Poni, 1981 : 133), selon une méthode analytique dont l'intention était d'offrir au spectateur une expérience des archives. Pour cela, il fallait montrer ces photographies presque à l'état brut, en préservant leur valeur de trace et leur singularité même d'image fixe, archivée en support papier et sujette à des moisissures, jaunissements et autres marques d'usure, comme celles dues à des trombones, des plis et des déchirures. Face à des archives volumineuses mais néanmoins en ruines, car détériorées par l'usure du temps et précédemment pillées par ceux qui les avaient produites, nous nous sommes servi du montage pour ramener à la lumière les marques même d'une disparition. Il fallait se mettre à l'écoute du récit lacunaire contenu dans ces traces, restées jusque-là inaudibles et invisibles.

Entamée bien avant l'arrivée des archives à la table de montage, l'écriture a sollicité, dès le début de la recherche, les divers procédés de juxtaposition, croisement et découpage des sources visuelles et sonores. Ce montage, pour ainsi dire anticipé, a été perçu comme un moyen d'appropriation, de traitement et d'analyse des sources. La méthode historique offre des outils d'investigation

permettant d'étudier une image et de pouvoir ainsi juger de sa valeur historique. Outre sa dimension esthétique et technique, le montage d'archives est un mode d'écriture : sa capacité de réunir le passé et le présent, dans un problème commun, parfois dans une seule image, le rend ontologiquement apte à raconter l'histoire et à traiter les documents et les témoignages. Le montage suscite par-là des questions assez proches de celles que formule l'historien de métier. C'est un choix d'approche de l'image, une méthode d'interprétation et d'écriture complexe, que le documentaire d'histoire partage, comme nous allons le voir, avec l'historiographie.

Ce n'est peut-être pas un hasard si un vocabulaire technique de montage apparaît avec autant d'insistance dans la manière de penser l'histoire, comme l'a déjà remarqué Laurent Veray (2011). Dans un passage connu de *l'Archéologie du savoir*, par exemple, Michel Foucault se sert d'un langage très proche de celui du montage, afin de parler de l'aptitude de la discipline historique à travailler les archives à partir de leur intérieur. L'histoire élabore le document, « elle l'organise, le découpe, le distribue, [...] établit des séries, [...] décrit des relations » (Foucault, 1969 : 14). Une telle définition du travail de l'historien résume à elle seule l'essentiel des procédés techniques et esthétiques employés par le cinéma de montage, construit à partir de matériaux d'archives.

Avant Foucault, Walter Benjamin, dans sa « théorie du progrès », proposait déjà de reprendre dans l'histoire ce qu'il appelait, justement, le « principe du montage » (Benjamin, 1989 : 477) : au lieu de la compréhension de l'histoire, fût-elle marxiste, l'historien devrait, selon lui, savoir créer les conditions de visibilité des « très petits éléments » qui participent à la formation de l'histoire. En prenant le montage comme principe régulateur, cette pensée, pionnière par rapport à certaines propositions méthodologiques de la micro-histoire, invite l'historiographie à « découvrir, dans l'analyse du petit moment singulier, le cristal de l'événement total » (Benjamin, 1989 : 477). Cette méthode de travail capable de décomposer l'histoire en images, plus qu'en histoires, Walter Benjamin l'a appelée montage littéraire, c'est-à-dire une écriture qui, selon ses propres mots, n'aurait rien à dire, seulement à montrer.

Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant (Benjamin, 1989 : 476).

C'est presque mot à mot l'ambitieux projet de détournement de l'héritage littéraire et artistique de l'humanité qui sera tracé deux décennies plus tard par Guy Debord et Gil Wolman :

À vrai dire, il faut en finir avec toute notion de propriété personnelle en cette matière. [...] Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent

faire l'objet de rapprochements nouveaux » (Debord & Wolman, 1956 : 6)<sup>1</sup>.

Dans le domaine de la micro-histoire, on parle aussi bien d'une écriture fondée sur les « jeux d'échelles » (Revel, 1996 : 19) que d'un « montage entre réflexion et document » (Ginzburg, 2002 : 11), comme c'est le cas pour l'alternance des réflexions de l'historien Carlo Ginzburg et des extraits du dialogue entre Menocchio et ses inquisiteurs dans *Le Fromage et les vers*. Revel revient à des procédés de découpage analytique et à la puissance du gros plan, tandis que Ginzburg met en pratique un montage alterné et une juxtaposition d'éléments narratifs. La liste des procédés techniques de montage évoqués dans le vocabulaire des historiens est longue et si nous attirons l'attention vers le dialogue implicite entre ces deux champs de la connaissance historique, c'est dans le but de mieux évaluer l'apport du cinéma à l'écriture de l'histoire. Le montage, lieu d'un réel corps-à-corps avec la matière, acquiert dans le documentaire d'histoire un statut épistémologique. En tant que moyen d'investigation permettant une interprétation des sources, il invite la discipline historique à une approche commune des documents d'archives. Le cinéma ne ferait point une histoire mineure, inférieure à celle des historiens, mais distincte de celle-ci, car écrite avec des outils particuliers. L'histoire écrite avec les moyens du cinéma serait plutôt plurielle, comme Godard l'a souvent soutenu dans ses films ; une histoire intervalaire, d'après Vertov (1972 : 131) ; voire matérialiste, comme on le voit dans les films de Farocki.

## La collecte des sources

Une confrontation avec le manque d'images et avec le conséquent impératif du montage a lieu dès la première étape du travail du chercheur dans les archives, lors de la collecte des documents. Cette activité historique demande une acuité du regard et un sens de l'organisation des sources qui fait la spécificité même du montage d'archives, nécessairement orienté par le principe de l'unité du plan (un document est une trace unique, singulière) et par le respect de l'intervalle incontournable existant entre deux images (la jonction de deux documents témoignera toujours d'une interruption, d'une coupure). Une conception *a priori* du montage précède l'investigation sur le terrain, au cours même des activités de repérage, durant lequel on procède au rassemblement des sources et au tri des documents qui seront utilisés dans le film à venir. Classé selon des critères de conservation qui séparent souvent le document textuel et le document photographique, le matériel d'archives apparaît initialement au chercheur comme une trace encore sans histoire, puisque soustraite au contexte de sa production. Pour remonter à l'événement historique d'où provient le document, il

<sup>1</sup> Ce projet de montage, réitéré tout au long de l'œuvre debordienne, est clairement exposé dans l'un des cartons du film *La Société du spectacle*, de 1973 : « ce que le spectacle a pris à la réalité, il faut le lui reprendre. Les expropriateurs spectaculaires doivent être à leur tour expropriés ».

faut extraire ce dernier de l'isolement imposé par les méthodes d'archivage, en l'associant à d'autres documents du même fonds, ainsi qu'à d'autres fonds de la même époque et à des sources non archivées, comme des témoignages oraux par exemple. Pour qu'un document d'archives prenne sens, il faut le remettre dans le contexte historique de sa production. Cette tâche sollicite divers procédés de croisements car « les témoignages qu'il abrite se sont séparés des auteurs qui les ont engendrés » (Ricœur, 2000 : 213). Orphelins, les documents sont également muets, dépendant « des soins de ceux qui savent les questionner » (Ricœur, 2000 : 213). Pour aider cette matière fragile qui dort dans les archives, le chercheur doit agir en monteur. Les lieux d'archivage sont, pour le cinéma de remploi<sup>2</sup>, l'antichambre de la salle de montage des sources de l'histoire.

Les historiens en ont déjà fait le constat : l'archive n'est pas exactement un stock, mais plutôt un manque (Farge, 1989 : 70). Et même quand on a stocké en grande quantité, comme cela a été le cas des militaires brésiliens, les archives demeurent néanmoins des vestiges. Ce sont des « indices matériaux » (Ginzburg, 2009 :143-179) qui ne se donnent pas à voir facilement et qui exigent de la part du chercheur le flair du chasseur et du détective<sup>3</sup>. L'investigation dans les archives demande un très long travail d'immersion, pouvant se prolonger sur plusieurs années, ce qui explique, du moins en partie, le peu de références à la documentation iconographique de la dictature dans les films brésiliens et dans les livres d'histoire pourtant nombreux sur cette période. Beaucoup de documents provenant des agences de répression brésiliennes demeurent jusqu'à nos jours inaccessibles, en raison du contrôle militaire, de la peur d'en parler ou même de l'état avancé de détérioration de certains fonds. À cela vient s'ajouter l'éparpillement des archives dans des villes et pays différents, selon la trajectoire des prisonniers, les déplacements des agents d'information et l'étendue de l'action des forces répressives, un même prisonnier ayant pu être interrogé aussi bien par la police que par les différents services militaires (armée de terre, marine nationale et armée de l'air). Le montage devient alors stratégique pour le rassemblement et la restauration de ces sources.

Le découpage opéré dans les archives pour le film *Photos d'identification* avait pour but de faire sortir de l'oubli la double histoire de l'assassinat du militant Chael Schreier pendant la torture, et du suicide de Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dora) durant son exil en Allemagne. Ce choix narratif était lié au caractère tragique de l'histoire de ces deux étudiants de médecine, mais aussi à la singularité des documents trouvés, concernant leur emprisonnement. Ils sont tombés ensemble dans les mains de la police le 21 novembre 1969 et leurs his-

2 Le cinéma de remploi ou « cinéma d'archives » comme il est également appelé, trouve sa principale caractéristique dans la spécificité de sa technique de composition : il est construit au montage, à partir de matériaux déjà existants. Pour plus de précisions conceptuelles sur cette notion, voir Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, 2013.

3 On retrouve chez André Labarthe une définition du travail des cinéastes similaire à celle donnée par Ginzburg à l'activité des historiens, liée au « paradigme indiciaire » (Ginzburg, 2009 : 151). Labarthe classe les cinéastes en deux catégories : celle des *chasseurs* (les cinéastes du direct) et celle des *piégeurs* (les cinéastes du dispositif). Cette pensée a été formulée par Labarthe lors d'un débat public le 8 novembre 2006, à l'occasion d'une rétrospective de ses films au Cinéma Utopia de Bordeaux.

toires singulières ont permis d'attirer, à présent, l'attention vers les preuves d'un crime resté impuni et les signes inquiétants de survivance de l'appareil répressif et de l'État d'exception<sup>4</sup>.

Pour reconstituer l'histoire de l'assassinat de Chael, une série de documents a été initialement réunie, dont six photographies signalétiques et leurs négatifs respectifs, craquelés et jaunis. Ces images ont été produites par la police au moment de l'arrestation de Chael et Dora, en compagnie de Roberto Espinosa, le commandant de la VAR-Palmares, organisation armée à laquelle ils appartenaient. Les photos, dont le tirage a été fait par la police, montrent en plan rapproché les visages de prisonniers de face et de profil, le numéro d'identité judiciaire signalé sur une fiche en carton rectangulaire attachée à une ficelle serrée autour de leur cou (figures 1 et 2).

64

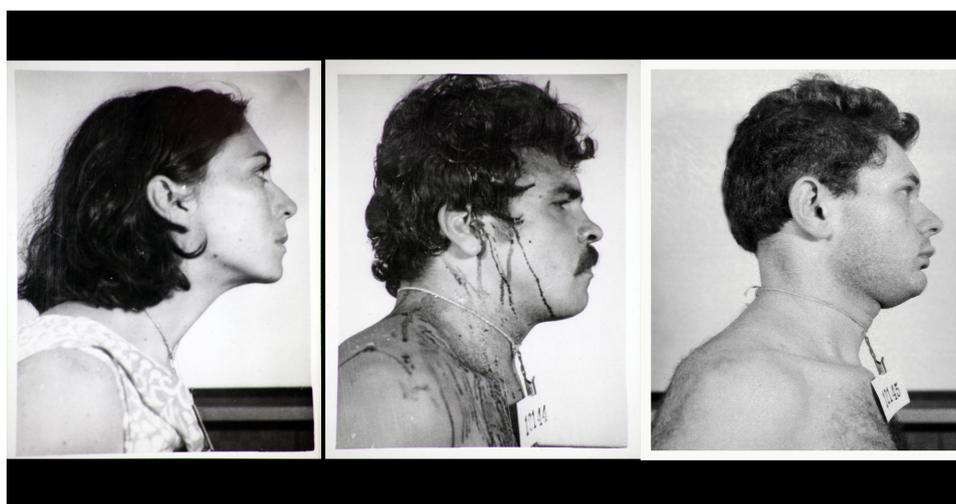
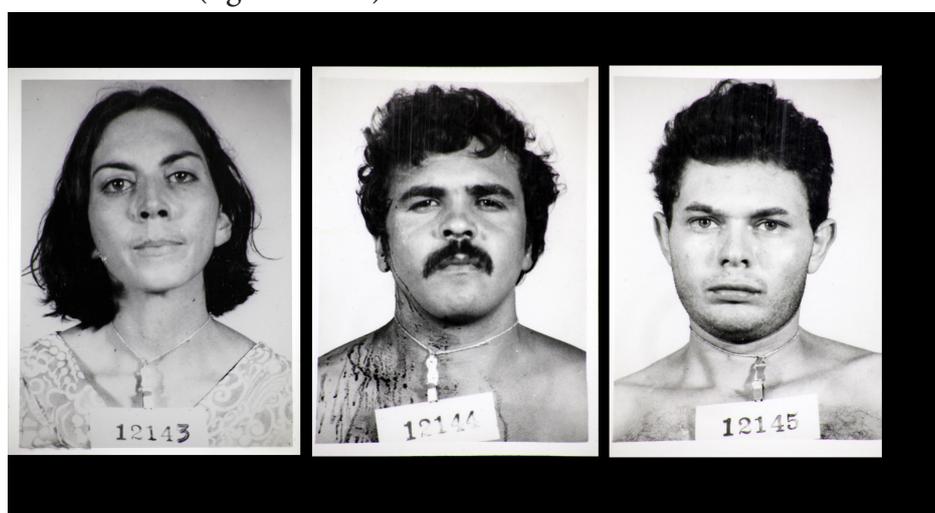


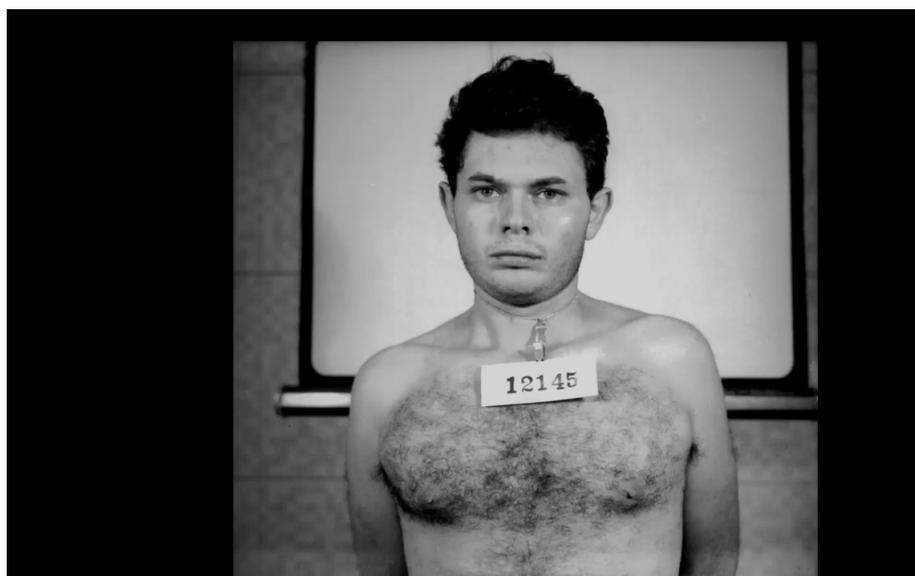
Fig. 1 et 2

4 Les événements racontés dans le film se passent entre 1969 et 1976, période de répression extrême au Brésil. Les crimes commis par les agents de l'État n'ont jamais été jugés et l'apologie de la torture et de l'extermination des militants de la gauche ressurgit de nos jours dans le discours de parlementaires de droite et d'extrême-droite, aujourd'hui majoritaires au Congrès, beaucoup d'entre eux ouvertement racistes, homophobes, misogynes et évangélistes.

Cependant, les négatifs de ces mêmes photos les montraient en un plan plus large, plan rapprochée taille. La police avait donc procédé à des recadrages au moment d'en faire le tirage (figure 3). Après la restauration de ces négatifs et leur transformation en image positive, plusieurs détails de la scène photographiée sont apparus. Dans le cas de Chael, on pouvait voir son torse nu et sans blessure apparente, ainsi que ses mains menottées dans le dos (figure 4). Cette nouvelle image venait démentir un document textuel produit à l'époque par l'un de ses meurtriers, le capitaine Lauria, selon lequel l'étudiant aurait été blessé en combattant. C'est donc l'application anticipée d'un procédé de montage à l'étape d'investigation qui nous a permis d'accéder à une archive ayant valeur de preuve, mais restée invisible aux historiens de la dictature durant 45 ans. Prises au tout début des interrogatoires, ces photos montrent bien que le prisonnier n'a pas été blessé au combat. Par le montage (ici, le simple procédé technique du virage au positif), ces images acquièrent une valeur probatoire qui expose le mensonge du document fabriqué par l'officier. Elles sont ce que, dans l'historiographie, on appelle les « témoignages non écrits », « involontaires », « témoignages malgré eux » (Bloch, 1953 : 38).



Ill. 3 et 4



Jamais consultés auparavant, ces négatifs ont survécu à l'action du temps et paraissent aujourd'hui comme un *lapsus* de l'histoire (Ginzburg & Poni, 1981 : 134). Il aurait suffi à la police de garder le tirage papier de la photo d'identification classique du prisonnier, cadré en plan rapproché du visage, comme on le faisait d'habitude. Mais exceptionnellement, on a préservé aussi les négatifs originaux, où l'on découvre maintenant tout un hors-champ volontairement exclu du système d'information. Le corps du prisonnier doit être détruit, de lui, la police ne garde que le visage, pièce d'identification suffisante, souvent accompagnée d'une fiche dactyloscopique. Face à des sources comme celles-ci, où l'évidence de l'histoire n'est point évidente (qui aurait pensé à chercher les négatifs originaux de ces photos de visages ?), le chercheur a besoin d'avoir un regard aiguisé quand il interprète l'image. Car c'est par « effraction dans l'histoire » (Bertin-Maghit, 2015 : 32), presque malgré soi, que ce genre de trace fait son irruption dans le présent. Ces documents ont également été reproduits et associés à d'autres sources documentaires, avant même de quitter les archives pour entrer dans un film. L'archive est bel et bien une « matière à être décryptée, lue » (Ricœur, 2000 : 209). Dans les archives, le chercheur est d'emblée lecteur, c'est-à-dire quelqu'un d'attentif à la littéralité des documents.

L'évocation de la première étape de cette recherche dans les archives de la police montre non seulement la complexité d'une opération de repérage des documents pour un film à venir, mais, surtout, combien l'application des procédures de montage au cours même de l'investigation permet d'anticiper une trame narrative nouvelle, encore méconnue des historiens. Confrontés à une approche en termes de montage, les documents de la police nous informent sur des aspects dissimulés de l'histoire. Le corps des victimes qui est privé de visibilité par le système de découpage de la police fait son apparition dans le présent, ce que l'on voit nous fait entendre une « voix inaudible » du passé<sup>5</sup>.

## Le registre des témoignages

L'archive a besoin d'un regard contemporain qui la mette à jour. Dans le documentaire d'histoire, cet appel provient des sources primaires et de la parole vivante, comprise dans son vaste champ de production du discours historique, qui va de l'information fournie par le spécialiste au silence du survivant, en passant par la voix *off* ou par le chant, comme celui, engagé, de Giovanna Marini dans les films de Gianikian et Ricci Lucchi. Mais si « tout témoignage responsable engage une expérience poétique de la langue » (Derrida, 2005 : 9), chaque documentaire d'histoire, en fonction de son degré d'engagement vis-à-vis de la parole filmée, doit être en mesure de construire ses propres méthodes d'élaboration du discours historique. Si les méthodes traditionnelles d'entretien abou-

5 Pour son étude de la fresque peinte par Ghirlandaio en 1317 à la chapelle Sassetti, Confirmation de la règle franciscaine, l'historien de l'art Aby Warburg revient aux sources documentaires et littéraires contemporaines de l'œuvre picturale, en cherchant à y ausculter le retentissement de ce qu'il a appelé le timbre des « voix des défunts » (Warburg, 2003 : 106 et 123).

tissent le plus souvent à limiter la langue aux frontières du système d'information et de communication, comment atteindre, dans le cinéma, cette « poétique du témoignage », une parole singulière qui au lieu d'assurer une valeur de certitude, d'assurance, de connaissance historique, manifesterait, au contraire, un secret, une résistance à tout dire ?

Dans *Photos d'identification*, il était question d'éviter le système de question-réponse et d'assurer aux personnages la possibilité d'une expérience du témoignage. Le filmage est alors devenu le lieu d'une confrontation directe de la parole du témoin avec les traces documentaires de son histoire, réunies au cours de l'investigation. Les documents aideraient les personnages à se poser eux-mêmes des questions. Et par cette coprésence des documents et de la parole vivante, le tournage anticiperait des opérations associatives du montage, en acceptant par-là d'accueillir un témoignage inattendu, car formulé à partir de la situation filmée, et qui ne serait peut-être, lui aussi, qu'une simple trace du passé. À la voix inaudible des morts, contenue dans les documents, se joint le souvenir défaillant des vivants et les silences de leur mémoire traumatique que le dispositif de filmage rend sensibles.

L'entretien classique, appuyé sur le système traditionnel de questions-réponses, s'est trouvé remplacé par une interaction de la personne filmée avec les documents concernant son passé. Une autre forme d'élaboration de la mémoire et d'organisation du matériau s'est mise ainsi en place, grâce à ce montage direct, anticipé, des sources. Solidaire de l'activité mnésique du témoin, le dispositif de filmage de la parole juxtaposait des sources orales et documentaires dans l'espace même du tournage, en rendant présentes des « corrélations passées » (Benjamin, 1989). Il en est ainsi de la première confrontation d'Espinoza aux photos de Chael prises par la police quelques heures à peine avant de le tuer. Chael, qui est resté caché dans la planque où il vivait avec Dora et Espinoza pendant tout le mois précédant leur emprisonnement, apparaît sur ces photos avec vingt kilos de moins. Recherché par la police, il a décidé de faire un régime alimentaire très rigoureux, afin de changer son apparence et de pouvoir sortir dans la rue sans être reconnu. Dora était déjà morte au moment du tournage et seul Espinoza était au courant de ce régime. Cette histoire aurait été difficilement révélée sans la mise en présence de la photographie au moment de l'enregistrement de son témoignage. Contemporains l'un de l'autre, le document et le témoin se sont relayés dans l'élaboration de la mémoire. Le témoin s'est souvenu de ce que le document évoque et ce dernier s'est actualisé grâce à ce souvenir. Entre eux s'est établi un dialogue qui se passe d'intervieweur. Et en même temps qu'elle inscrit le document dans le présent, cette rencontre produite par le tournage a replacé la parole du témoin, sinon dans le passé, du moins devant ses ruines.

L'association des sources écrites et du témoignage oral est un procédé méthodologique habituel dans la recherche historique et dans le cinéma. Mais ce croisement entre documents et parole vivante est le plus souvent accompli par l'intervieweur. Historien ou réalisateur, c'est lui qui détient le privilège de formuler des questions et qui, plus tard, écrira l'histoire, sous la forme d'un texte

ou d'un film. Dans le cinéma et dans l'histoire, prédominent l'entretien directif et l'analyse *a posteriori* des sources. Il est rare que les documents puissent être présentés au témoin, comme l'a fait Rithy Panh, par exemple, en filmant les bourreaux, les geôliers et les chefs de police responsables du génocide cambodgien<sup>6</sup>. Aussi bien sur la table de montage du documentariste que dans le bureau de l'historien, les témoignages sont coupés et remontés avant d'être, finalement, associés, au moment de l'écriture, aux documents historiques.

Filmés séparément, les deux témoins vivants de *Photos d'identification* ont reçu, dans l'ordre chronologique des événements vécus, des documents photographiques où eux-mêmes figuraient. Ils ne connaissaient pas ces photos prises par la police et ont réagi avec émotion à ce qu'ils découvraient peu à peu, au cours du tournage. Au lieu de répondre à des questions, ils les formulaient eux-mêmes en observant ces images et en s'adressant tout d'abord à leur passé. Ils parlaient pour eux-mêmes et leur questionnement était suscité par l'éveil de la mémoire que produisait ce face-à-face avec l'archive. La présence des images rendait possible un retour en puissance du passé. Les documents interpelaient le personnage, tandis que l'équipe, hors cadre, observait la scène en silence, en y intervenant seulement pour donner à la personne filmée un nouveau document à analyser. Cette écoute de la parole a exigé des personnages un travail solitaire de mémoire et d'interprétation des sources. Tous les actes de parole du film ont été ainsi associés à l'archive et organisés à partir de cette confrontation du témoin aux documents.

La mise en présence des documents lors du tournage a évité chez les deux témoins filmés la reproduction de discours préétablis sur les événements vécus. Aussi bien Guarany qu'Espinoza avaient déjà publié leurs mémoires ou donné plusieurs entretiens sur leurs histoires respectives. La présence du document sur le plateau du tournage les invitait à reprendre le travail de mémoire par un autre bout, au risque de l'« épreuve du réel » (Niney, 2000) que signifiait pour eux la situation filmée. D'un autre côté, le dispositif contribuait à mettre en valeur la dimension proprement matérielle de l'archive, ainsi que le caractère silencieux du témoignage de chaque document photographique. L'action synchrone de l'archive et de la parole vivante à l'intérieur d'un même plan fait entendre un double silence : celui du document, éveillé par une parole actuelle, et celui du témoin, provoqué par la rencontre avec les images du passé. Un dialogue entre présent et passé, en direct, se substitue aux pratiques assez courantes de restriction de la parole à l'information et de réduction de l'image à l'illustration.

La médiation de la parole par les documents de l'histoire offre au témoin un certain recul par rapport à ces souvenirs traumatiques. Devant l'archive, les personnages de *Photos d'identification* ont pu analyser les photographies et parler d'autre chose que d'eux-mêmes. Ils ont aussi pu simplement garder le silence, comme à la fin du film, quand Guarany quitte le plateau du tournage en laissant

6 Lors du procès de Duch, le chef de police des Khmer rouges, responsable de la prison S21, où périrent 12 380 prisonniers politiques, Rithy Panh a insisté auprès de la cour internationale sur la nécessité de convoquer aussi les archives, mais les juges n'ont pas voulu le faire (Leandro, 2016).

le spectateur devant un mur blanc. Très ému par le souvenir du suicide de Dora, sa compagne, il est soudain sorti de la pièce, en emportant avec lui un paquet de photographies qu'il était en train d'analyser<sup>7</sup>. Lorsqu'il est revenu sur le plateau, les yeux rouges, en essayant de reprendre le fil de son récit, les photos qu'il tenait toujours dans ses mains ont attiré son regard et l'ont soutenu dans l'évitement de la caméra. Son silence est son témoignage. Et ce qu'il tait engage « quelque chose du corps qui n'a pas le droit à la parole » (Derrida, 2005 : 34). Mais si le silence lui-même peut devenir témoignage, comme ici, c'est que le contrechamp du témoin n'est plus le présent bavard du filmeur (le discours historique), mais le murmure lointain du passé lui-même, évoqué par la mise en présence de la trace matérielle de l'événement.

Placée entre le témoin et l'équipe de tournage, l'archive fonctionne comme une « médialité pure » (Agamben, 1995 : 129), en ceci qu'elle n'a rien à dire et peut s'offrir silencieusement au personnage en tant qu'alibi, au sens premier du mot, c'est-à-dire un ailleurs, un lieu extérieur qui échappe au contrôle du tournage et où les mots peuvent enfin se taire. Si les matériaux « suggèrent eux-mêmes un certain mode d'écriture et de raisonnement » (Ginzburg, 2002 : 9), la reprise de l'archive au moment du tournage ne fait, en vérité, qu'anticiper l'élaboration du récit de l'histoire. N'oublions pas que c'est grâce aux quatre mille documents posés par Rithy Panh devant Kaing Guek Eav durant les trois cents heures de tournage de *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, France, 2011) qu'il devient possible d'obtenir une vérité à partir de la parole dissimulée de cet ancien chef de police<sup>8</sup>.

Dans *Photos d'identification*, le jeu de confrontation des documents avec la parole a rendu possible une mémoire de l'acte photographique lui-même, qui n'avait pas encore été élaborée. Les témoins décrivent le hors-champ des photographies placées devant eux, en évoquant leur contexte historique et le dispositif de répression à l'origine de ces images. Le témoin tisse des liens entre les différents documents ; il va chercher les détails dans l'image, en ramenant à la surface une matière animée par le souffle de sa parole. Le contact direct du témoin avec les traces du passé donne accès à une histoire sous-jacente des documents qui ne saurait pas être sollicitée autrement.

Ce relais, établi entre le document et la parole, ouvre l'archive à de nouvelles interprétations. Produite par les agences de répression, l'image des prisonniers politiques participait au Brésil à une campagne nationale de diabolisation du communisme et des résistants, identifiés, dans la propagande de l'État, à des « terroristes », des « assassins », comme on le voit sur les affiches des « recherchés », amplement distribuées par la police dans tous les espaces publics à l'époque de la dictature (figure 5). La propagande justifiait ainsi par

7 Ce sont des photographies prises à l'aéroport du Galeão, à Rio de Janeiro, en janvier 1971, au moment de la remise en liberté de 70 prisonniers, dont Guarany et Dora. Ils ont été échangés contre l'ambassadeur suisse, Giovanni Bucher, le dernier des quatre diplomates kidnappés par la guérilla brésilienne.

8 Rithy Panh décrit ainsi son approche de Duch : « Pendant des heures il parle sans rien dire. Puis il s'avance, reconnaît une photo. Se retranche. Hésite. [...] Grâce au cinéma, la vérité advient : le montage contre le mensonge » (Panh, 2011 : 146-147).

avance l'extermination du citoyen de gauche, devenu dans le langage technique de la répression « l'ennemi interne », expression utilisée dans des régimes génocidaires et adoptée par les militaires brésiliens<sup>9</sup>. Même si l'État était responsable de tortures, d'assassinats et d'actes de terrorisme, le « terroriste » était, dans un sens commun, le militant de gauche, identifié par la propagande d'État, depuis 1930 au moins, comme « subversif », « élément indésirable » (Magalhães, 2008 : 21, 28). Il fallait donc que la reprise de ces photos d'identification puisse percer cette couche idéologique qui entourait le document. Et qui, mieux que le témoin, aurait pu accomplir cette tâche au moment du tournage, quand l'archive se présente encore dans sa dimension *hypomnésique*, en attente d'une extériorité qui lui assure la « possibilité de la mémorisation » (Derrida, 1995 : 26) ?



III. 5

## Le montage final

Le principe du montage participe à la réunion des sources, en tant que méthode d'organisation des documents découverts dans les archives. Il peut effectivement intervenir lors de l'enregistrement des témoignages. Dans ces deux étapes préliminaires du travail avec les sources, le montage est un procédé d'investigation commun aux historiens et aux documentaristes. Mais c'est dans le montage à proprement parler que l'écriture de l'histoire par le cinéma touche à des questions spécifiques de méthode et se situe auprès de l'historiographie comme le lieu, peut-être, d'une nouvelle heuristique. Les procédés de montage rendent possible la découverte d'aspects imperceptibles du document.

9 Pour plus de précision sur la généalogie de la figure de l'ennemi interne dans la pensée conservatrice brésilienne, voir Chirio, 2018 et Magalhães, 2008.

À la table de montage, les possibilités de traitement des données de l'histoire se multiplient.

Contrairement à l'histoire des historiens, faite pour être lue, l'histoire écrite à la table de montage demande surtout à être vue et entendue, ce qui pose des questions éthiques et esthétiques d'un autre ordre. Comme tout ne peut pas être montré ou dit, le montage doit parfois procéder par soustraction d'images, selon une logique d'ascèse qui répond à des exigences morales. En même temps, il faut parfois faire voir l'invisible et faire entendre l'inaudible. Le montage procède alors à des recadrages, des répétitions, des changements de vitesse, en guettant, au contraire, tout ce qui gît dans chaque image, afin de pouvoir rendre sensible une absence. L'activité historiographique du montage au cinéma est régie par un double mouvement de soustraction et d'addition. Dans *Photos d'identification*, ce procédé oriente la reprise des photos de prisonniers nus, produites par la police lors des examens médicaux faits sur réquisition judiciaire à l'occasion des procédures de bannissement.

Nous avons trouvé dans les archives de la police des photos de Dora nue, prises en décembre 1970 dans le contexte de ces examens médicaux, au moment de son départ vers l'exil. En arrivant au Chili, Dora est filmée pour deux documentaires tournés à Santiago en 1971 – *Brazil: a Report on Torture* (Saul Landau et Haskell Wexler) et *No es hora de llorar* (Pedro Chaskel et Luiz Alberto Sanz) – les premiers films à dénoncer la torture au Brésil, après *On vous parle du Brésil: Tortures*, de Chris Marker, de 1969<sup>10</sup>. Dans les deux films chiliens, repris en partie dans *Photos d'identification*, Dora raconte les tortures qu'elle a subies, nue, lors de son arrestation, en 1969, en rappelant heure par heure le déroulement de ces interrogatoires qu'elle a vécus seule et aux côtés de Chael et Espinosa.

Dans *No es hora de llorar*, principalement, un film très austère, construit autour du témoignage de cinq Brésiliens – dont Dora – qui viennent de sortir de prison, les personnages, placés face à la caméra et cadrés en plan rapproché, décrivent les séances de torture, sur un ton à la fois grave et technique. Dora récapitule en détail la violence extrême de ces interrogatoires, les coups, l'électrocution sèche et avec de l'eau, les sévices sexuels et la torture psychologique sous la menace d'armes à feu. Derrière la caméra, l'intervieweur est le cinéaste brésilien Luiz Alberto Sanz, qui avait lui aussi été emprisonné au Brésil, torturé, et qui venait d'être remis en liberté, en échange de l'ambassadeur suisse, en même temps que ceux qu'il filme. Ce partage d'une histoire commune entre filmeur et filmés paraît donner au récit de Dora encore plus de gravité, car elle n'a pas besoin de tout expliquer à son interlocuteur et peut garder le silence à certains moments. La reprise des paroles de Dora au montage devait préserver cet aspect de son témoignage, ce ton en même temps sec et poignant de sa description, presque scientifique, de la torture. Le montage se trouvait face à une source orale unique puisque Dora s'est suicidée en 1976 et que les crimes qu'elle dénonçait n'ont pas été jugés.

10 *On vous parle du Brésil : tortures*, court-métrage de 24 minutes, est composé d'une série de témoignages enregistrés à Cuba, où étaient exilés les 15 Brésiliens échangés en septembre 1969 contre l'ambassadeur nord-américain Charles Burke Elbrick, séquestré par la guérilla.

Le montage disposait alors d'un témoignage enregistré en 1971, qui évoquait quelque chose de vécu par le témoin en 1969, et d'une série de photos de cette même personne, nue, de dos, de face et de profil, prises par la police en 1970, à sa sortie de prison. Bien que complémentaires, ces différentes sources étaient légèrement anachroniques. Dora parlait de la torture en 1969, mais les photos qui la montraient nue avaient été prises un an plus tard dans un autre contexte. Cacher cet anachronisme aurait réduit le document photographique à une illustration de la parole de Dora. Bien qu'efficace du point de vue narratif, cette solution de montage posait néanmoins un problème sur le plan de l'approche historique des sources. Entre l'histoire illustrée, produite par un montage classique à la Koulechov, où la valeur documentaire des images disparaîtrait au bénéfice d'un récit achevé, et le matérialisme historique, assuré au contraire par un *montage littéraire* à la Benjamin, grâce auquel les documents portés au premier plan donneraient à voir l'inachèvement même du passé, c'est cette deuxième approche de l'écriture de l'histoire qui a été choisie au montage. L'anachronisme des sources a été communiqué au spectateur en ramenant au premier plan la date de la prise de la photographie apparaissant au fond du cadre, affichée par la police sur les carrelages du mur derrière la prisonnière (figure 6).



Ill. 6

La reprise de ces photos posait un deuxième problème. Montrer l'image d'une femme nue, trente-huit ans après sa mort, sans une parole qui l'autorise, serait revenu à perpétuer le geste de l'appareil de répression, car ce dénudement servait surtout à rabaisser les prisonniers. En même temps, ces photos contenaient des vestiges des horreurs vécues par Dora qu'il fallait absolument associer à sa parole. Car tout anachroniques qu'elles soient, ces traces documentaires étaient intimement liées à son témoignage. Dora avait passé près de huit mois, nue dans une cellule, et ces photos montraient que les méthodes d'humiliation persistaient encore au moment de sa sortie de prison, quand la torture des pri-

sonniers n'avait plus pour but leur confession mais la satisfaction du vice des tortionnaires. Il fallait donc exposer l'image sans surexposer le corps, ce que le montage a fait au moyen de recadrages à l'intérieur des photographies (figures 7 et 8).



Ill. 7 et 8

À la place de la nudité de Dora, le montage donnait alors à voir une information historique – la date de cette série de photos – et quelques détails de ces mêmes documents. Les recadrages ont mis en évidence des attitudes du corps – une épaule courbée, des lèvres crispées, des yeux baissés qui évitent

l'objectif (figure 9) – des signes que l'on peut traduire comme des marques laissées par la torture mais aussi comme un geste de résistance de la prisonnière, un refus d'être photographiée. Au spectateur de trancher devant l'*ambiguïté du réel* à laquelle le montage donnait accès. Mais puisqu'il voyait moins, montage bressonien oblige<sup>11</sup>, le spectateur pouvait mieux concentrer son attention sur la parole. Le découpage des photos produisait l'écho d'un témoignage lointain et dans chaque détail se reflétait ce qui était dit. Le rapprochement de ces deux traces du passé – parole et document photographique – montrées en tant que telles, dans leur matérialité documentaire, a fait voir une séance de torture autrement invisible, de même qu'il a fait entendre le silence qui traverse le témoignage de Dora. Au lieu d'illustrer une parole, la matière visuelle a interagi avec elle, en contrepoint.



Ill. 9

À propos des procédés de la micro-histoire, Jacques Revel, repris par Sylvie Lindeperg dans son étude sur *Nuit et brouillard* (Lindeperg, 2007 : 10), a dit que « le choix d'une échelle particulière d'observation produit des effets de connaissance » (Revel, 1996 : 19). On vient de voir comment le changement d'échelle peut produire, outre des effets de connaissance, une connaissance autre, qui donne accès aux lacunes mêmes de l'histoire, ses plages de silence qui placent l'écriture devant les intervalles incontournables entre les choses dites – ici, par un témoin et par une série de photos. Le témoignage de Dora sur la torture, formulé en 1971, a attendu plus de quatre décennies avant d'être associé à ces photos venues, enfin, le relayer, le soutenir, l'inscrire de nouveau dans le temps

11 La loi bressonienne pour la modulation du son et de l'image à la table de montage est régie par une sorte de relais entre les sens de la vue et de l'ouïe : « Si l'œil est entièrement conquis, ne rien ou presque rien donner à l'oreille. Et à l'inverse, si l'oreille est entièrement conquis, ne rien donner à l'œil. On ne peut être à la fois tout œil et tout oreille » (Bresson, 2008 : 62).

présent. Même anachroniques, ces sources s'attendaient l'une l'autre. On comprend mieux le sens de la belle formule godardienne, qui dit qu'au montage « on rencontre le destin » (Godard, 1989 : 244).

En même temps liaison et coupe franche, le montage désarchive les documents et ouvre au présent la possibilité d'élaborer une mémoire, d'écrire un récit sur le passé. En composant des nouvelles séries de documents au moment même de l'investigation dans les archives, cette recherche a réuni des textes et des photographies séparés au cours des processus d'archivage et de préservation. Ces matériaux ont été par la suite confrontés à la parole de témoins, lors d'un tournage. Le montage a ensuite restauré ce qui avait été effacé par l'action du temps, en retirant l'archive de l'oubli. Au moyen de recadrages dans l'image, de découpages des textes et paroles, de tirages en positif à partir des négatifs d'origine, le montage est parvenu à une densification historique des documents. En revenant aux méthodes de la micro-histoire, il a ramené au premier plan les documents et leurs lacunes. C'est le suivi attentif de ces traces, au travers du montage, qui nous a permis d'identifier dans la masse documentaire de la dictature militaire au Brésil des vestiges de crimes commis par l'État, enfouis dans les archives.

## Œuvres citées

- AGAMBEN, Giorgio, *Moyens sans fin*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1995.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Le Cerf, 1989.
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2015.
- BLOCH, Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien. Cahiers des Annales*, n° 3, Paris, Armand Colin, 1952.
- BLÜMLINGER, Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du rempli dans l'art du film*, Paris, Klincksieck, 2013.
- BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 2008.
- CHIRIO, Maud (consulté le 20/06/2018) : « Lutter contre l'ennemi interne : la longue histoire d'une obsession de la droite brésilienne ». <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68827>
- DEBORD, Guy & WOLMAN, Gil, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, Bruxelles, mai 1956.
- DERRIDA, Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Éditions Galilée, 1995.
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- GINZBURG, Carlo, « De près, de loin. Des rapports de force en histoire ». Entretien avec Carlo Ginzburg. Entretien réalisé par Philippe Mangeot, *Vacarme* n° 18, Paris, janvier, 2002, p. 4-12.
- GINZBURG, Carlo, « Sinais : Raízes de um paradigma indiciário », *Mitos, emblemas, sinais*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 143-179.
- GINZBURG, Carlo & PONI, Carlo, « La micro-histoire », *Le Débat*, Paris, Gallimard, décembre 1981.

- GODARD, Jean-Luc, « Le montage, la solitude, la liberté », *Godard par Godard*, tome II, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 242-248.
- LEANDRO, Anita. « A história na primeira pessoa : em torno do método de Rithy Panh », *E-compós*, Brasília, v. 19, n. 3, set/dez 2016.
- LINDEPERG, Sylvie, *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.
- MAGALHÃES, Fernanda, *O suspeito através das lentes. O DEOPS e a imagem da subversão (1930-1945)*, São Paulo, Fapesp-Humanitas-Imprensa Oficial, 2008.
- NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essais sur le principe de réalité au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- PANH, Rithy, *L'Élimination*, Paris, Grasset, 2011.
- REVEL, Jacques (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, EHESS/Gallimard/Éditions du Seuil, 1996.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.
- VERAY, Laurent, *Les images d'archives face à l'histoire*, Paris, Scéren, 2011.
- VERTOV, *Articles, journaux, projets*, Paris, Union Générale Éditions, 1972.
- WARBURG, Aby, « L'Art du portrait et la bourgeoisie florentine », *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 2003.