

L'histoire visuelle et l'écran

Jan Baetens s'entretient avec Adrien Genoudet

J. B.

Vous allez publier, le 10 novembre 2020 un livre issu de votre thèse intitulé « L'Effervescence des images. Albert Kahn et la disparition du monde » (Impressions nouvelles, novembre 2020, préface de P. Boucheron) (fig. 1). Mais vous êtes aussi l'auteur d'un essai très remarqué, *Dessiner l'histoire. Pour une histoire visuelle* (éd. Le Manuscrit, coll. « Graphein », 2015). Peut-

on dire que le fil rouge de ces divers travaux est l'engagement en faveur d'une nouvelle manière d'écrire l'histoire ? Et comment est-ce que vous définiriez cette nouvelle approche, qui bouscule sans doute bien des idées toutes faites ?

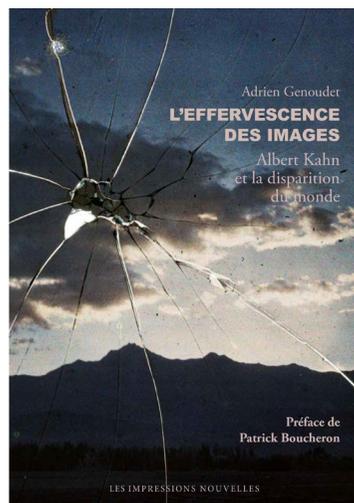


Fig. 1 : couverture de L'Effervescence des images. Albert Kahn et la disparition du monde. Impressions nouvelles, novembre 2020.

A. G.

Je ne sais pas si on peut parler d'une « nouvelle manière d'écrire l'histoire ». Je me méfie peut-être un peu de cette question de la nouveauté... Disons qu'il me semble fondamental, aujourd'hui, de comprendre et de prendre en compte la mutualité des formes d'écritures et de pratique de l'histoire. En partant de ce constat, on ne peut pas dire, avant toute chose, que cela est neuf car tout processus historiographique, par essence, s'inscrit dans une longue généalogie, elle-même issue d'une arborescence ouverte. L'important, selon moi, est de repérer et d'identifier ces nouvelles formes d'écritures qui sont, de plus en plus, intermédiaires et interdisciplinaires. Il faut, pour cela, élargir le spectre de nos curiosités, assimiler ces formes d'écritures tout en intégrant, de plus en plus, la question de la pratique. J'y reviendrai un peu plus loin.

On pourrait dire, pour tenter de bien répondre à votre première question, que ce qui peut paraître « neuf » est cette *attention portée*, cette volonté de prendre en compte, en considération, les différentes manières de faire. Pour cela, il faut bien entendu déchirer, en quelque sorte, le « voile universitaire » qui a tendance à exclure, à tracer des champs pour mieux catégoriser. Nous comprenons, de plus en plus, que l'écriture de l'histoire est vive, vivace, qu'elle ne s'arrête pas aux seuls échelons et galons universitaires, elle jaillit là où on interroge le présent, là où on décide de densifier notre présence, de comprendre sa sédimentation, ses textures. Dès lors, lorsqu'on part de cette idée de vivacité de l'écriture de l'histoire, lorsque l'on suit l'ondée du « bruit du temps » comme l'écrivait Mandelstam, on saisit toute l'amplitude de l'*en*

cours de l'histoire, de tout ce qui compose son épaisseur : l'écrit, le jeu, l'image, le bougé, l'expérience, la trace, le simulacre, la performance, etc.

Cela, peut-être, relève de l'engagement oui – en ce sens que l'engagement est lié au fait de « mettre en gage », et que cela nécessite, dès lors, de faire attention au travail. Comprendre et prendre en considération la vivacité de l'écriture de l'histoire, s'intéresser à tout ce qui la rend florale, épanouie, cela nous oblige encore plus, cela nous pousse à mettre en gage notre travail, nos expériences et expérimentations et à revendiquer notre méthode : dire, en somme, qu'il est désormais possible d'étreindre le spectre élargi de l'histoire tout en éprouvant des méthodologies. Mais la méthode, bien entendu, ne s'arrête pas au seul carcan scientifique de l'université et de ladite « discipline historique », elle peut et doit s'intégrer dans une approche plurielle et, surtout, intermédiaire : je rêve de pouvoir transformer chaque appréhension du passé en une matière sécable à l'infini : faire un livre, un film, un travail photographique ou scénique, une performance, un travail graphique, etc. Il me semble que c'est justement en diversifiant les méthodes et les expérimentations que l'on peut s'éloigner et mettre à distance l'illusion de la pleine scientificité historique. C'est elle qui, en fin de compte, peut *faire écran* et nous empêcher de dévoiler, si cela est possible, le temps qui nous précède.

Je vous donne rapidement un exemple. Je m'intéressais, dernièrement, après avoir acheté, en brocante (l'importance de « chiner », comme l'écrit Philippe Artières dans ses *Rêves d'histoire*, comme le premier geste de ce long chemin pluriel, intermédiaire, prendre en main un objet qui surgit du passé, posé là sur une table, un jour ensoleillé...) un exemplaire de *L'Assiette au*

beurre de 1906 qui titre sur la catastrophe minière de Courrières qui, après une explosion, a fait près de 1100 morts le 10 mars 1906 (fig. 2). Des mineurs sont restés des jours entiers, ensevelis, certains ont même réussi, en creusant dans le noir, à ressortir de terre plusieurs jours après. Il existe quelques images, plusieurs témoignages, etc. Tout, dans cet événement tragique, pour moi, dépasse le seul travail, courbé, attendu, de l'historien. Il faudrait écrire les heures dans le noir, tenter de s'en approcher par des mots, en tordant la langue, en creusant les sens ; il faudrait filmer les restes et les terrils, capter les regards de ceux qui vivent encore à Courrières, leur parler, filmer leurs visages, cadrer les lieux, gratter la terre en faisant des images ; il faudrait chercher à entendre le silence de ces heures passées sous terre, composer des sons, tendre l'oreille ; il faudrait chercher les images, les montrer, les prendre en mains, les discuter, les retravailler, se les approprier ; il faudrait dessiner, tracer, couvrir de traits cette histoire ; il faudrait être pluriel pour épaissir au mieux, voilà l'engagement selon moi...

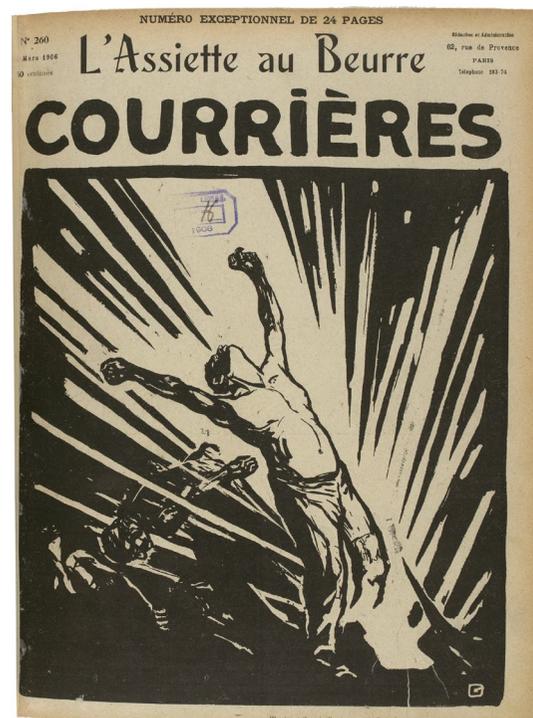


Fig. 2 : Couverture de L'Assiette au beurre, 1906, Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES G-Z-337.

J. B.

Dans cette nouvelle manière de faire l'histoire, la notion d'« écran » paraît très présente, à la fois comme objet matériel (il suffit de penser aux *Archives* de Kahn) et comme concept. S'agissant de ce dernier point, est-ce que vous pourriez-nous expliquer comment l'histoire (comme discipline scientifique) connaît et utilise le concept d'écran et quel sens on lui donne ?

A. G.

Je pense qu'il est nécessaire de secouer (comme on secoue l'arbre pour ne faire tomber que les fruits mûrs) la notion de « discipline scientifique ». En s'accrochant aux branches de la scientificité, on en oublie, parfois, les racines expérimentales de l'histoire – la part de terrain, d'enquête, de repentirs, de fausses pistes, d'inquiétude. Se confronter au passé – à tout ce qui nous précède, à tout ce qui est, par définition, proprement invisible – nous pousse à essayer de *passer outre* par la tentative, l'essai, l'expérimentation. Ce que je veux dire c'est qu'il me semble que l'histoire, « en tant que discipline », souffre trop souvent de son passé scientifique, positiviste, issu d'une longue phase de professionnalisation amorcée dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Adossée à la preuve, aux notes de bas de pages et aux grades universitaires (que l'on m'explique, un jour, l'intérêt, en France, du maintien de l'agrégation d'histoire...), l'histoire devenue discipline a, de fait, composé une gradation du savoir tout en excluant l'expérimentation et la création, considérées comme s'opposant à une démarche scientifique... Et c'est toujours le cas aujourd'hui, même si, justement, peu à peu, la forêt connaît de nouvelles clairières.

Je promets, désormais, d'arrêter de filer cette métaphore écologique...

Contourner, donc, la notion de « discipline scientifique » car l'histoire dont on parle est bien plus *indisciplinée* que cela. Je pense qu'il est bon, en un sens, de donner (ou redonner ?) à la pratique de l'écriture de l'histoire sa dimension fauve – sa part indomptée. Ceux qui croient encore trop fermement à la part exclusivement scientifique de l'histoire finissent par devenir au pire des redresseurs de tort (« j'ai *prouvé* que vous avez tort »), ou

au mieux des universitaires qui s'encanaillent en sortant, le temps d'un soupir, du format de l'article universitaire...

La notion d'« écran » en histoire n'a pas, à ma connaissance, de définition encadrée, délimitée, structurée ; et je ne sais pas, d'ailleurs, si on peut poser la question en ces termes. Je peux donc essayer de répondre par la bande, justement – sans contourner ni détourner votre question.

Pour moi, la notion d'écran fait une pleine apparition dans le champ de la discipline historique (donc nous parlons bien de sa prise en compte par des professionnels de l'histoire), lorsqu'elle s'ouvre peu à peu aux études de l'image et aux études cinématographiques – or, on a mis du temps à intégrer les images dans l'écriture de l'histoire. Avec l'attention donnée aux images – disons, dans la deuxième moitié du XX^e siècle puis de façon plus intensive à partir des années 1990 – c'est l'objet écran qui devient, par là même, un objet d'histoire. En s'intéressant à l'écran en tant qu'objet, les historiennes et les historiens sensibles à l'histoire sociale et culturelle vont s'intéresser aux « lieux de projection » et, par capillarité, à tous les phénomènes qui touchent la question du dispositif écranique. Ainsi, on va s'intéresser au cinéma, à la propagande cinématographique, aux techniques de projection, aux différentes présences des écrans dans les espaces privés et publics, etc.

Mais la question du « placement des écrans » va multiplier les axes d'analyse et faire naître de vrais problèmes historiques et nourrir, dans le même temps, l'écriture de l'histoire en général. L'histoire des techniques va s'en emparer et on va exhumer et tenter de comprendre des dispositifs anciens dans lesquels la projection et l'écran étaient centraux (*camera obscura*, lanternes magiques, photographies stéréoscopiques ou en couleur, etc.). L'histoire de

l'éducation et de l'enseignement va s'interroger sur la place des écrans dans les systèmes pédagogiques. Jean Brunhes, par exemple, fondateur de la géographie humaine – directeur scientifique des Archives de la Planète d'Albert Kahn – va intégrer au sein de l'amphithéâtre du Collège de France où il enseigne à partir de 1912, un écran pour projeter des autochromes et illustrer ses cours. Je pense également aux écrans qui essaient un peu partout à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle dans les facultés de médecine ou encore dans les casernes militaires comme supports éducatifs. Par ailleurs, les écrans et leurs dispositifs sont de plus en plus mobiles et itinérants à cette période : on projette dans les villages reculés des films ou des images fixes dans le but de divertir, de former ou de diffuser des messages de propagande. On constate au fil des travaux d'historiens à quel point l'écran est un objet politique : il est un support pour faire la guerre, pour coloniser ou encore pour convaincre – très vite, bien entendu, l'écran devient le lieu privilégié de la publicité.

Dès lors, les « lieux de l'écran » deviennent de réels terrains d'analyse pour les historiennes et les historiens. Christian Delage, historien et cinéaste, a bien démontré, par exemple, dans son ouvrage *La Vérité par l'image*, le moment décisif qu'incarnent, à ce sujet, les procès de Nuremberg en 1945. Il explique, à partir d'un travail d'archives écrites et visuelles, le travail de l'architecte américain Dan Kiley qui a réorganisé la salle du tribunal dans le but de disposer un écran en plein milieu (fig. 3).



Fig. 3 : Anonyme, Salle du Tribunal militaire international, 1945, coll. NARA.

Dispositif indiciaire (la preuve par l'image projetée) et mise en scène se confondent dans cet événement historique sans précédent : les accusés nazis vont être, pour la première fois, confrontés à un écran sur lequel seront projetés des films tournés par l'armée américaine lors de la libération des camps d'extermination et de concentration. Les témoignages, nombreux, pointent l'impact d'un tel dispositif – « l'image dans le prétoire » selon les termes de Delage – et les intentions, claires, des procureurs : l'écran devient le lieu de projection de crimes qui deviennent, par leur présence visuelle, irréfutables. Une rampe de néons avait d'ailleurs été installée au-dessus des accusés pour que l'assistance puisse voir, lors de la projection, les réactions des nazis incriminés... Voici donc un exemple parmi d'autres, qui trouvent d'ailleurs de nombreux échos : l'écran est vite devenu, dans le cadre de procès importants ou médiatiques, un élément central de la mise en scène judiciaire (je pense par exemple au procès Adolf Eichmann en 1961 ou celui des policiers coupables de la mort de Rodney King dans les années 1990). Autant de sujets, donc, qui peuvent intéresser l'écriture de l'histoire...

Mais la question des « lieux de l'écran », dans l'histoire, a aussi ouvert de nouveaux questionnements liés aux pratiques ancestrales qui traversent les périodes et les zones géographiques tout en renouant avec une pensée et une pratique anthropologiques – je pense, entre autres, aux théâtres d'ombre et de marionnettes qui demandaient une sorte d'écran, aux travaux d'Athanase Kircher ou de Robert Hooke à la fin du XVII^e siècle qui cherchaient à *contourner* la réalité du monde en le dessinant directement sur un écran (fig. 4), je pense également au physionotrace et à son procédé de reproduction du profil par projection de l'ombre sur un écran (qui préfigure toute les pratiques liées à la photo d'identité), ou encore, plus surprenant et stimulant encore, aux propositions du préhistorien Jean Clottes sur le fait que les parois des grottes rupestres étaient des écrans sur lesquelles les hommes projetaient, par jeux d'ombres et de flammes, leurs récits, leurs mythes et leurs histoires...

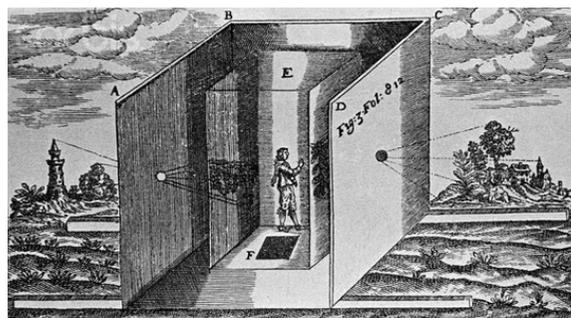


Fig. 4 : Athanase Kircher, *Ars Lucis et Umbrae*, 1671, Gand, Bibliothèque de l'Université, Math. 27.

J. B.

En quoi l'intérêt pour l'écran s'impose-t-il comme un objet multidisciplinaire (voire, plus radicalement, interdisciplinaire) ?

A. G.

À travers le survol rapide que je viens d'esquisser, on voit à quel point la question de l'écran engage, presque automatiquement, d'autres disciplines (histoire des arts, des images, des techniques, cinéma, dessin, anthropologie, sociologie, philosophie, études juridiques, théâtre, etc.). Je pense également que l'écran, pris en tant qu'objet ou en tant que notion, ouvre de très nombreuses pistes de réflexions.

J'aimerais évoquer rapidement une idée qui habite une partie de mon travail depuis un certain temps et qui s'attache directement à cette notion d'écran tout en étant liée à une nécessaire approche interdisciplinaire.

Si je me suis intéressé, au départ, dans mes recherches, au cinéma et aux rapports entre les régimes visuels et l'écriture de l'histoire, c'est bien parce que la question de l'invisibilité du passé – de ce que j'appelle le « noir antérieur » – est un enjeu central de l'écriture de l'histoire. Avant nous, *on n'y voit rien*, voilà le problème : et les historiennes et historiens cherchent inlassablement à colmater ce vide visuel en faisant apparaître le passé par l'écriture. Nous écrivons sur ce qui nous précède en nous appuyant sur des archives écrites et sur un bouquet restreint d'images héritées. Quand on y pense, il y a un véritable déséquilibre entre la masse archivistique écrite et les quelques bribes visuelles – qui sont autant de fenêtres entrouvertes – dont nous disposons. Écrire l'histoire, ou écrire *de* l'histoire, c'est déjà prendre en

compte et en considération (on y revient) ce manque de visibilité. Les historiens sont aveugles – nous le sommes tous. « Ouvrir les yeux sur l'histoire, note Georges Didi-Huberman, c'est commencer par *temporaliser* les images qui nous en restent ». Cette intuition a été, dès le début, une sorte de lanterne pour moi.

Or, « temporaliser les images qui nous en restent¹ », cela implique de les regarder, de se mettre face aux images, de comprendre qu'elles ne sont pas seulement des signaux visuels qui nous donnent à voir le passé mais bien des objets qui s'inscrivent dans des phénomènes d'effervescences. Les images apparaissent à un moment donné, puis elles essaient, circulent, se dispersent, se diluent, se métamorphosent – et influencent notre vision des temps où nous n'étions pas encore. C'est pour cela que j'ai souhaité, dans le cadre de ma thèse, créer et expérimenter le concept d'effervescence des images, pour mieux comprendre, justement, en quoi les images qui nous restent sont trop souvent de simples écrans sur lesquels nous projetons nos idées contemporaines.

Pour comprendre cette question, il est intéressant de revenir aux pensées qui se développent à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, au moment où la photographie connaît son apogée et que le cinéma apparaît puis se diffuse massivement. Il n'est pas difficile de dire qu'il s'est passé, à ce moment-là du temps historique, un bouleversement anthropologique majeur. En projetant une image en mouvement sur un écran, elle-même considérée comme une résurgence d'une réalité matérielle captée (donc une image du passé, une

¹ Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'Histoire*, 2, Paris, Les éditions de Minuit, 2010, p. 27.

image-souvenir, Henri Bergson n'est jamais loin), nombreuses sont les personnes qui vont voir dans l'invention du cinématographe un moyen de percer le noir antérieur, de dépasser, une bonne fois pour toute, l'invisibilité vertigineuse du passé. C'est désormais bien connu mais, Boleslaw Matuszewski, photographe polonais installé à Paris, écrit plusieurs textes, à la fin du XIX^e siècle, dont un sur le cinématographe intitulé « Une nouvelle source de l'Histoire » (1896), dans lequel il écrit ceci :

Donc l'épreuve cinématographique, où de mille clichés se compose une scène, et qui, déroulée entre un foyer lumineux et un drap blanc, fait se dresser et marcher les morts et les absents, ce simple ruban de celluloïd impressionné constitue, non seulement un document historique, mais une parcelle d'histoire, et de l'histoire qui n'est pas évanouie, qui n'a pas besoin d'un génie pour la ressusciter. Elle est là endormie à peine, et, comme à ces organismes élémentaires qui, vivant d'une vie latente, se raniment après des années sous un peu de chaleur et d'humidité, il ne lui faut, pour se réveiller et vivre à nouveau les heures du passé, qu'un peu de lumière traversant une lentille au sein de l'obscurité !

Dans ce passage emphatique, Matuszewski décrit le dispositif cinématographique (le « drap blanc » étant, bien entendu, l'écran de projection) comme étant un moyen révolutionnaire pour mettre à distance l'invisibilité du passé. L'écran et la projection des images deviennent, à proprement parler, des moyens qui vont se substituer, selon lui, à l'écriture de l'histoire par des professionnels : le « génie » dont il est question dans ce passage, c'est l'historien. Or, pour lui, le « drap blanc » suffira à faire renaître le passé devant les regards : grâce à l'image projetée, nous n'aurons plus qu'à visionner l'histoire captée, nous n'aurons plus besoin de l'écrire – voilà, en substance, une partie de son discours et de sa croyance.

Un projet, colossal et unique, comme celui des Archives de la Planète d'Albert Kahn, réalisé entre 1908 et 1931, est en ce sens passionnant. Kahn a souhaité constituer une immense base de données visuelles, de films et de photographies couleurs (plus de 72 000 autochromes et 120 heures de films, documentant le monde entier) pour offrir, aux générations futures, une « image » d'un monde passé (fig. 5).



Fig. 5 : Auguste Léon, Jean Brunhes donne des indications de pose à un homme photographié, Cetinje, 23 octobre 1913, Autochrome, Musée Départemental Albert Kahn, inv. A2931.

En intitulant son projet « Les Archives de la Planète », Kahn a voulu créer des images *pour demain* : autrement dit, il a voulu offrir, sur un écran (les autochromes, procédé photographique sur plaques de verre, sont destinées à la projection) une image arrêtée d'un futur-passé. Ces images, qui nous sont en quelque sorte destinées constituent en effet, aujourd'hui, une vision kaléidoscopique d'un monde à jamais disparu. Or, bien entendu, voir ces images sur un écran, contrairement à ce que pouvait le penser Kahn ou Matuszewski, ne *suffit pas* à faire renaître le passé, ni à donner à voir l'histoire. La pensée résurrectionniste, que l'on trouve également chez Kracauer, qui veut que l'image projetée permette de faire renaître l'histoire sur un écran, est un effet de croyance circonstancié et localisé dans le temps.

Ce qui m'intéresse, justement, c'est tenter de comprendre, en partant de ces croyances et d'un projet visuel comme celui d'Albert Kahn, en quoi ces images qui nous restent, qui nous parviennent, que l'on voit, qui sont projetées au présent, *font écran* et en quoi, au fil des effervescences, elles condensent des discours qui participent de l'écriture politique de l'histoire.

On l'aura compris, il me semble que l'on ne peut pas penser la question de l'écran en histoire sans s'intéresser à la notion de projection. On touche ici une dimension importante : on *projette* un certain passé en *regardant des images*, et c'est bien parce que les images sont accompagnées, systématiquement, d'une dimension discursive (ce que l'on fait dire aux images – une image ne dit rien, elle est ventriloque, c'est nous qui la faisons parler), qu'elles sont des surfaces écraniques, c'est un à-plat sur lequel nous projetons tout ce qui nous manque. Ainsi, parce que nous n'avons pas beaucoup d'images des temps qui nous précèdent, nous nous les

remémorons, nous nous les transmettons, et elles participent d'une construction visuelle importante (toutes les images mémorisées parce que diffuses, vues, offertes aux regards) qui, peu à peu, forme un étrange paravent entre nous et le passé, entre notre présent et l'histoire. Souvenons-nous de l'étymologie du mot « écran » et des mots qui s'y accolent automatiquement : l'écran est attaché à ce qui cache, ce qui s'intercale, s'interpose, ce qui dissimule, il est lié à la notion de clôture, à la grille, au paravent. C'est aussi, plus largement, ce qui protège (l'écran de la cheminée). Les expressions, aussi, comme toujours, nous guident : on parle bien d'un « écran de fumée ». Oui, pour moi, la question est là pour l'historien : en quoi toutes ces images que nous héritons *s'intercalent* entre nous et le passé, en quoi elles font paravent, en quoi elles enclosent des discours et produisent des effets de protection ? Comment penser cet écart entre le sentiment d'y voir quelque chose (les images colmatent le noir antérieur) et l'évident *caché* de l'image héritée ? Est-ce que, même avec les images héritées, nous ne restons pas aveugles pour autant ? Il y a, parmi d'autres, cette citation de Lucrèce dans son *De Natura Rerum*, qui pourrait résumer une partie de cette réflexion, lorsqu'il dit que « les choses se reconnaissent en ceci qu'elles produisent toujours une image susceptible de faire écran à leur propre nature² ».

Il y a, à ce sujet, une intuition freudienne qui me plaît bien. Dans un article paru en 1899, Freud déploie son concept de « souvenirs-écrans » et les compare, d'une certaine manière, au roman national. Il écrit :

² Patrick Boucheron, *Un été avec Machiavel*, « Histoire d'un livre dangereux », Paris, Equateurs, 2019, p. 23.

C'est ainsi que les « souvenirs d'enfance » acquièrent, d'une manière générale, la signification de « souvenirs-écrans » et trouvent, en même temps, une remarquable analogie avec les souvenirs d'enfance des peuples, tels qu'ils sont figurés dans les mythes et les légendes.

Selon lui, les souvenirs-écrans sont ces souvenirs, ces images qui nous restent, et que nous avons, au fil du temps et des usages, quelque peu déformées et qui ont remplacé la réalité vécue, la vérité de l'événement. Or, ces souvenirs-écrans font partie intégrante de l'individu, de ses récits personnels, de l'image qu'il s'est faite de tel ou tel événement passé. Ils constituent, en somme, ce que Daniel Milo nomme des « identités temporelles³ ». Oui, on peut retranscrire cette intuition en histoire et tenter de repérer et comprendre ces sortes de « souvenirs-écrans » collectifs qui sont des sortes de récits visuels qui construisent, collectivement, nos identités temporelles. C'est un terrain immense mais à mon avis essentiel : déterminer, par exemple, en quoi la « Belle Époque » n'est qu'un mirage, un « souvenir-écran » collectif qui obstrue la réalité passée. Oui, je l'ai déjà dit ou écrit : le passé est une image. Je pourrais ajouter avec vous : le passé est un écran. À nous de savoir si nous voulons rester assis dans la salle, devant l'écran, comme le suggérait Matuszewski – croire, en somme, que l'image nous *rapproche* du passé (ce que cherchent à faire de nombreuses productions télévisuelles comme la série *Apocalypse* par exemple en coloriant les images pour les rendre plus actuelles), ou si nous voulons comprendre que c'est au cœur de cette *mise à distance*, propre aux images, que nous prendrons conscience de notre aveuglement et donc de notre pleine contemporanéité.

³ Daniel S. Milo, *Trahir le temps. Histoire(s)*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 130.

J. B.

L'écran n'est pas seulement un objet d'analyse, il est aussi un outil de travail, à la fois au moment de l'analyse (j'imagine que le fait d'analyser des objets à l'écran en modifie la compréhension) et au moment de la dissémination des résultats (car on ne communique ni la même chose ni de la même façon en s'appuyant sur des écrans) ?

A. G.

Lorsque j'étais étudiant en master, un souvenir, à ce sujet, m'a beaucoup marqué. Je commençais un travail sur la perception du temps aux XIV^e et XV^e siècles en France et j'avais, comme tout étudiant qui débute dans la recherche, établi une sorte de corpus d'archives. Outre le « Calendrier des bergers » (1490), je voulais à tout prix lire le manuscrit d'un texte oublié et anonyme, intitulé « La complainte de l'âme damnée ». Lorsque je me suis présenté à la Bibliothèque nationale de France, là où le manuscrit est conservé – je ne cache pas que, ce jour-là, je ressentais une certaine excitation à l'idée de manipuler, de prendre en mains, pour la première fois, un manuscrit de la fin du XV^e siècle, imaginer sentir le papier, parcourir l'écriture, etc. – on m'a demandé de suivre une documentaliste. Nous avons passé plusieurs portes, traversé plusieurs couloirs – l'excitation augmentait, le sentiment de commencer, véritablement, à « faire de la recherche » – et nous sommes arrivés dans une salle où quatre ordinateurs étaient allumés, sagement, silencieusement. J'ai cru que je devais enregistrer une nouvelle fois ma demande ou autre chose, que je devais peut-être attendre ici avant d'entrer dans une salle de consultation, mais la personne qui m'accompagnait m'a expliqué que, pour les étudiants en master, et pour faciliter l'accès aux

sources, j'étais invité à consulter la numérisation du manuscrit sur Gallica – qui n'était encore qu'à ses balbutiements. Autrement dit : je devais lire sur un écran une source du XV^e siècle. Une grande partie de mon rapport aux archives, lors de ce master recherche en histoire médiévale, a été caractérisée par cet aspect décevant. Oui, j'étais déçu, attristé, je me sentais un peu relégué, mis de côté. L'écran, une nouvelle fois, comme un obstacle, une limitation, un empêchement. Je me retrouvais face au problème, classique, de la dématérialisation des archives. Alors, est-ce que cela a eu un impact sur ma compréhension de l'archive ? En soi, je peux dire que cela n'a rien changé à ma compréhension du texte – si ce n'est que je l'ai adapté en français moderne et que j'ai pu imprimer le texte, que j'ai pu écrire dessus, que j'ai pu zoomer ou dézoomer dans certaines zones pour mieux déchiffrer des mots ou des lettres – par contre, je suis persuadé que mon rapport sensible à l'archive, à la matérialité du texte, n'a pas été la même. Peut-être que cela ne touche pas toutes les historiennes ou tous les historiens, mais ce cheminement sensible, cette rencontre archéologique avec la matérialité des choses me semble fondamentale, essentielle, native. La mise à distance de l'écran me paraît être un problème sensible et peut-être même esthétique.

Nous le savons – c'est désormais une évidence – l'écran est un facilitateur, dans le domaine de la recherche. Nous pouvons consulter des archives numérisées qui sont conservées à l'autre bout du monde, nous pouvons visionner des images (tableaux, films, photographies, dessins), des lieux, des maquettes, des plans, des cartes, etc. qui demanderaient des déplacements, des autorisations, des coûts... Mais je pense que l'on ne comprend rien au projet d'Albert Kahn, par exemple, si on reste les yeux rivés sur un écran (toutes les images des Archives de la Planète ont été numérisées) : ce n'est

que lorsque l'on prend en main la fragilité d'une autochrome, de cette fine plaque de verre, que l'on peut saisir l'étonnante ténacité des opérateurs qui se sont retrouvés, au début du XX^e siècle, à devoir prendre ces images dans des conditions extrêmes. Ce n'est que lorsque l'on saisit cette image matérielle que l'on mesure la chance, inestimable, de pouvoir encore regarder cette image : elle a traversé les malles, les intempéries, les voyages en bateaux, les projections, les cahots des mauvaises routes, les changements de boîtes, les déménagements... elle a traversé le temps, jusqu'à nous. L'écran offre une forme d'évidence, un leurre qui nous conforte : l'image est là, devant mes yeux, comme toutes les autres, comme toutes celles que je peux contempler sur mon ordinateur, mon portable, etc., elle est là et parce qu'elle est là, numérique, numérisée, elle me paraît sauve. Or, elle n'est qu'une somme numérique, inscrite sur un disque dur qui peut griller à son tour... Et je ne vous parle pas des films ! Être face à un film des Archives de la Planète sur un écran d'ordinateur (on les consulte comme cela au musée Albert Kahn) empêche toute proximité avec le projet cinématographique kahnien. Passer la porte des archives de Bois d'Arcy, voir les colonnes où s'entassent les boîtes de films, contempler la matérialité fragile de la pellicule (qui ne sont plus, pour la plupart, les négatifs originaux), comprendre à quel point la présence de ces films relève du miracle – j'ai retracé, dans ma thèse, toutes les étapes qui caractérisent la « vie » matérielle des films des Archives de la Planète – c'est donner une pleine densité, une pleine justesse, à un tel travail de recherche.

On l'aura compris, je ne dirai pas ici que l'écran est l'avenir de la recherche – en histoire, en histoire visuelle, en sciences sociales... C'est évidemment un outil, un outil de plus, parmi d'autres, mais il ne nous affranchit pas du

rapport matériel, sensible, aux choses, aux éléments étudiés. L'écran permet, en fonction des archives, une meilleure *disponibilité* – voire une disponibilité tout court (archives de l'INA) – et aussi, dans certains cas, une meilleure *lisibilité* (ce qui, de fait, en augmente la compréhension).

Mais je reste convaincu d'une chose : certaines personnes arrivent à écrire des romans qui se passent, par exemple, en Asie, sans avoir jamais voyagé – ils se contentent de parcourir les lieux qui les intéressent en se baladant sur *Google Earth* – et je crois qu'à choisir, je préférerais toujours celui qui a pu sentir la « pluie des mangues » sur sa propre peau... c'est la même chose dans le domaine de la recherche.

J. B.

Vous venez de le dire, la culture numérique pousse l'historien à réfléchir autrement sur la notion d'écran. Comment est-ce que ce changement numérique se vit autour de vous, parmi les professionnels de l'histoire ? S'agit-il d'une révolution, et si oui, est-ce qu'elle encourage également à repenser des formes d'écran plus anciennes ?

A. G.

Je ne sais pas s'il y a eu une « révolution numérique » à proprement parler – ce qui est clair c'est que dans de nombreux domaines qui touchent à celui de la recherche, le « numérique » a largement été vu comme le mot magique, comme ce qui, du jour au lendemain, va tout changer. J'ai plutôt l'impression que, comme je le disais précédemment, le numérique est venu s'ajouter à nos pratiques – que ce soit dans la pratique même de la recherche et dans le travail de communication, de restitution –, depuis quelques décennies, on

combine, on ajoute des possibles, on fait de la recherche *augmentée*. Les grands changements (et il ne faut surtout pas les nier ou les minimiser), apparaissent dans les domaines de la modélisation ou dans le traitement des données. Par exemple, lors de mon master, j'ai réalisé des protocoles de lemmatisation (de « La complainte de l'âme damnée », entre autres), à partir de très nombreux textes, pour repérer les effets de répétition, les termes récurrents, leurs placements dans les phrases, etc. Bien évidemment, sans l'apport du numérique, un tel travail aurait été quasiment impossible, ou bien trop fastidieux. Aujourd'hui, en plus de ces protocoles, on peut modéliser des espaces disparus, entrecroiser des sources pour reconstituer numériquement des bâtiments, des villes, des terrains de fouille, des couches géologiques, etc. Les expérimentations se multiplient et les possibles s'ouvrent – mais, il ne faut pas l'oublier, coûtent très cher... En ce sens, le numérique a changé beaucoup de choses – mais, une fois encore, il vient à l'appui du reste ; l'écran dans lequel nous nous projetons, en voyant ces images de reconstitution, reste un outil entre le passé et nous, il ne nous rapproche pas de lui, il produit une nouvelle mise à distance.

Cependant, j'ajouterai tout de même une nuance, qui va dans le sens de ce que je disais plus haut au sujet des « marques de scientificité » qui encadrent la recherche académique. Dans un article que j'avais trouvé très intéressant, intitulé « La mécanique des suaires », à propos du suaire de Turin, Pierre-Olivier Dittmar démontrait à quel point les processus indiciars liés à la preuve et à la démonstration s'inscrivent aussi dans des régimes de croyance et que, à force de faire des graphiques, des courbes, des tableurs, des modélisations, des expériences scientifiques, etc., la science s'auto-convainc, qu'elle devient une sorte d'ornement de l'objet étudié. Les tentatives et les

expérimentations liées au numérique, en fonction des objets observés, peuvent parfois faire penser à ce « rôle ornemental » pour l'objet analysé dont parle Dittmar⁴ – et nous avons là, une fois encore, un bel exemple de constitution du savoir en cours, qu'il est nécessaire de questionner, d'interroger, et par seulement d'accepter comme un pur gage de vérité...

J. B.

Une partie de votre travail d'historien est consacrée au site « Entre-Temps ». Pourriez-vous nous en préciser les grands principes, puis aussi les avancées et les écueils ? Et de manière plus spécifique : comment est-ce que la notion d'écran joue un rôle dans « Entre-Temps », à la fois comme objet de recherche et comme partie intégrante du site, qui réfléchit bien entendu à ses propres dimensions écraniques ?

⁴ Pierre-Olivier Dittmar, « La mécanique des suaires », dans Daniel Dubuisson et Sophie Raux (éds), *À perte de vue. Les nouveaux paradigmes du visuel*, Paris, Les Presses du Réel, 2015, p. 66.



Fig. 6 : Capture d'écran de la revue *Entre-Temps*, < <https://entre-temps.net> >.

A. G.

En 2016, nous avons commencé, avec Patrick Boucheron, à vouloir rassembler des historiennes, des historiens, des écrivains, des artistes, des institutions culturelles, autour de la notion d'« histoire actuelle ». Très vite, nous avons voulu en faire un espace numérique et une revue. Après deux ans de travail, nous avons inauguré la revue *Entre-Temps* en octobre 2018 aux Rendez-vous de l'histoire de Blois. Nous publions des contenus de tous types – textes longs et courts, billets, articles, vidéos, films, images, sons – afin de

rassembler et de donner à voir les nouvelles formes d'écriture de l'histoire. Ce qui nous intéresse, c'est tout ce qui déborde la seule discipline historique, c'est tout ce qui vient inquiéter notre pratique et nos usages du passé, c'est tout ce qui déjoue les formes conventionnelles. Ainsi, on va s'intéresser aux travaux littéraires, dramaturgiques, cinématographiques, graphiques, à la performance, etc. Dans le même temps, nous publions des entretiens, qui permettent de donner à lire des interrogations d'artistes ou de chercheurs liées à leurs travaux en cours. Nous partageons également, sous forme de courts formats, des contenus qui existent déjà sur internet – nous voulons être un relais pour des enseignants, des étudiants mais aussi pour tous ceux qui s'intéressent à ces questions. Nous avons dit, un jour, que nous aimerions être un « service public de l'histoire », un lieu où se donne, à lire et à voir, un « en cours » de l'histoire.

Nous sommes heureux de voir que nous avons beaucoup de lectrices et de lecteurs, que nous sommes suivis, et que de nouvelles propositions arrivent régulièrement. Bien entendu, de nombreux écueils apparaissent au fil des semaines : nous sommes une revue gratuite et nous n'avons pas vraiment, mis à part l'hébergement du Collège de France, un réel modèle économique sur lequel nous pouvons nous reposer. Nous sommes une petite équipe (un comité éditorial d'une dizaine de personnes) et nous participons toutes et tous de manière bénévole. Cette question, je ne vous apprends rien, traverse les aventures numériques. Nous aimerions surtout, au fil du temps, impliquer davantage les professeurs du secondaire et multiplier les chroniques hebdomadaires pour intensifier notre rythme de publication. J'ajoute également – et ça rejoint la question précédente – que nous avons proposé à un très grand nombre de personnes de participer à notre revue. Or, bien

souvent, on constate que les revues conventionnelles et académiques, en format papier, attirent plus de monde que ce format, plus libre, plus ouvert, offert par le numérique...

Dès le départ – en voulant créer une revue exclusivement numérique – la place de l'écran était centrale : nous avons beaucoup travaillé, avec les équipes de développement et les graphistes, à créer une interface qui soit pensée comme un lieu où la mise en visibilité devait être prépondérante. C'est pourquoi j'ai beaucoup insisté sur le fait que les lectrices et lecteurs devaient pouvoir « entrer » dans les images : je voulais vraiment qu'*Entre-Temps* soit un lieu où nous pourrions accueillir de réels travaux visuels. C'est ce que nous avons fait avec David Vandermeulen, avec Antoine Cardi, et ce que nous allons intensifier tout au long de l'année prochaine. De plus, l'écran devait être au cœur de la navigation : nous avons donc créé une interface fluide, avec quelques rubriques, et un principe de lecture au fil du texte ou au fil des images. On voit donc à quel point, dans le projet d'*Entre-Temps*, l'écran est considéré comme une véritable interface, c'est ce qui va faire le lien – le liant – entre les nouvelles écritures de l'histoire actuelle et un public divers qui se retrouve, à proprement parler, dans la position de celui qui manipule les contenus – celui qui « prend en main ». J'aimerais beaucoup densifier cette dimension-là dans les années à venir...

J. B.

Comme historien, vous pratiquez également ce qui s'appelle maintenant la « recherche-crédation », c'est-à-dire, et toutes mes excuses pour la simplification, cette démarche qui consiste à pratiquer la création artistique comme recherche scientifique et vice versa, et ce faisant à décroquer les

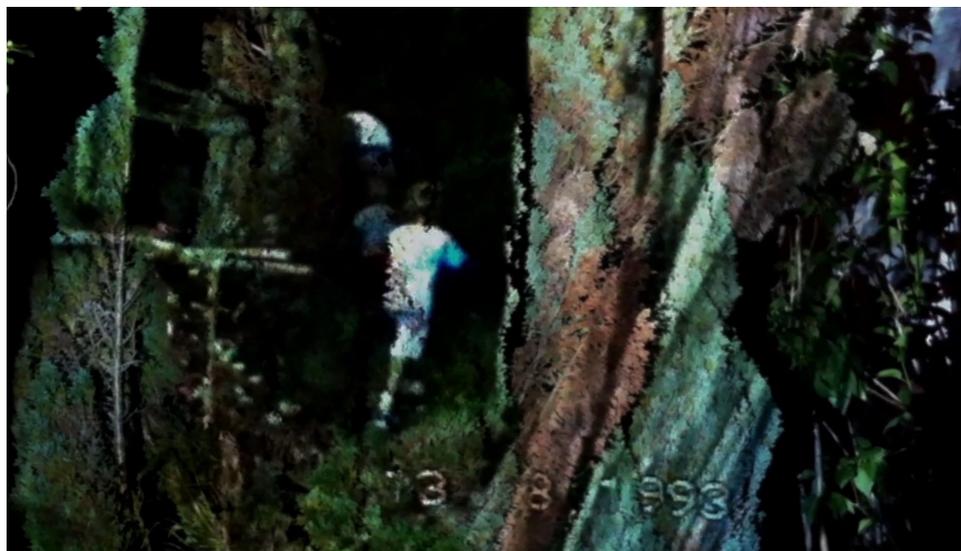
domaines traditionnellement séparés de l'art et de la science. Comment est-ce que vous êtes arrivé à rapprocher recherche et création dans votre travail artistique, et qui sont vos modèles ? Est-ce que votre travail créateur intègre de façon explicite la notion d'écran, et si oui comment ? Est-ce que la notion d'écran vous aide par exemple à dépasser le clivage entre recherche scientifique « pure » et travail créateur ?

A. G.

Je crois que j'arrive à un moment où je constate que je me suis engagé dans un travail de recherche dans le seul but de nourrir un travail artistique. Je ne me le formulais pas ainsi, bien entendu, au début. J'ai toujours travaillé, en parallèle de mes études en histoire, sur des écrits littéraires ou des essais filmiques. Aujourd'hui, après avoir soutenu ma thèse, je me rends compte que je veux investir mon temps à écrire et à filmer – ce sont pour moi les formes les plus adéquates pour répondre aux questions que mon rapport à l'histoire me pose. Je suis en pleine réflexion à ce sujet, rien n'est vraiment défini, précis, mais je comprends que c'est en empruntant ce chemin que je serai sans doute plus juste. Dès lors, il ne s'agit pas d'un « cri d'artiste » comme s'en excusait Lucien Febvre, en 1941, lorsqu'il évoquait la nécessité de faire une histoire sensible, mais bien de s'émanciper, pleinement, des enjeux méthodologiques universitaires pour trouver des voies d'expressions autres et plus expérimentales. C'est cela, l'émancipation – selon son étymologie, *emancipare* – c'est se déplacer dans une *zone franche*, affranchie des contraintes. Vous me direz, je n'invente rien ici, il s'agit de n'importe quelle position d'artiste. Mais, justement, lorsque l'on a pratiqué les deux (méthodologie de la recherche universitaire et tâtonnements artistiques), on

comprend qu'il y a une prise de parti nécessaire et un travail de *fusion* à opérer. Ainsi, les deux domaines fusionnent, se répondent et se confondent et marquent, pour moi désormais, toute appréhension d'un objet. Il ne s'agit pas, en effet, de militer pour une position double de l'« artiste comme chercheur », mais plutôt d'avancer, avec Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou, que c'est le propre des sciences humaines et sociales que d'être des « sciences du dédoublement » et qu'elles offrent, dès lors, une position spéculative et expérimentale qui les lient aux pratiques artistiques. Il n'y a donc pas de contradiction ni d'opposition : faire de la recherche, dans ce domaine, nécessite de penser que nous pouvons nous situer, pleinement, dans une « zone franche » où peuvent naître de nouvelles approches méthodologiques et politiques.

En ce qui concerne mes travaux, oui, la place de l'écran est très importante. Je n'insiste pas sur le fait que réaliser des films nécessite de penser la place de l'écran en tant que lieu de projection et de partage – l'expérience de la salle comme mise en commun est pour moi au cœur du processus de création cinématographique. En 2014, j'ai réalisé un premier long métrage, intitulé *Parler de la mort n'a jamais fait mourir*, dans lequel je revenais dans la maison de mes grands-parents suite au décès de mon grand-père. Outre l'idée de suivre mes tantes en train de se partager les meubles et les affaires, j'ai choisi d'utiliser les murs de la maison comme des écrans sur lesquels j'ai projeté – et filmé en même temps – des souvenirs de mon enfance tournés par mes parents (fig. 7, 8, 9, 10).



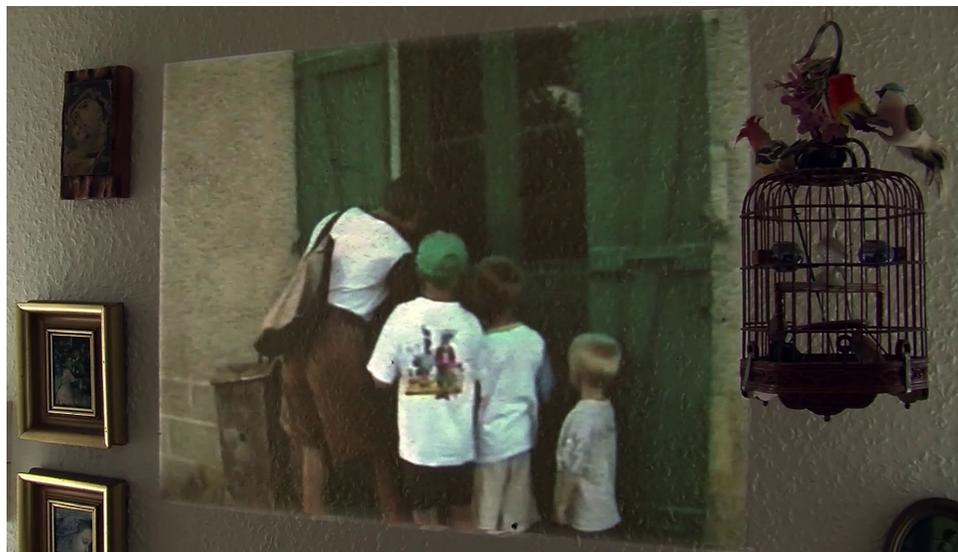


Fig. 7, 8, 9, 10 : Adrien Genoudet, Parler de la mort n'a jamais fait mourir, 2014, photogrammes.

En 2016, après trois années passées entre la France et le Cambodge, suite à la rencontre avec l'artiste franco-khmer Séra, je présentai mon deuxième long métrage documentaire, *Quinzaine Claire*, produit par Adonis Liranza et Davy Chou. Entre 2013 et 2015, je me suis rendu au Cambodge pour suivre et filmer le projet de premier mémorial civil dédié aux victimes des Khmers Rouges, réalisé et sculpté par Séra. Au-delà de l'histoire cahoteuse de ce projet, j'ai choisi, dans un premier temps, de partager les images des Archives de la Planète filmées par Léon Busy, en 1921, au Cambodge. Dans le cadre de ciné-clubs à Phnom Penh et de projections publiques, en plein air, à Kampong Cham, l'idée était de *présenter* ces images et de les donner à voir à un public khmer contemporain (fig. 11, 12, 13). Ce « retour » des images kahnienne, dans le pays où elles ont été prises, a permis, au-delà du fait d'amorcer une démarche liée au partage, de comprendre comment elles activaient une nouvelle grille d'interprétation et comment, du fait de leur présence sur des écrans itinérants, elles venaient travailler la perception collective de l'histoire contemporaine du Cambodge. En effet, en tant qu'« images d'archives » retrouvées et redonnées à voir, j'ai pu constater à quel point il serait essentiel de faire circuler les Archives de la Planète, dans chaque pays où les images ont été captées, car elles viennent activer des champs d'interprétations nouveaux tout en mettant en perspective la relation temporelle que l'on entretient avec elles. Les images de Léon Busy, par exemple, ont tout de suite été mises en concordance, par les spectatrices et les spectateurs khmers, avec celles filmées par les Khmers Rouges. Ainsi, une correspondance inédite se faisait jour et démontrait combien l'actualisation des films kahnienne amène un processus d'« effervescence active » – concept que j'ai pu travailler par la suite dans mes recherches.

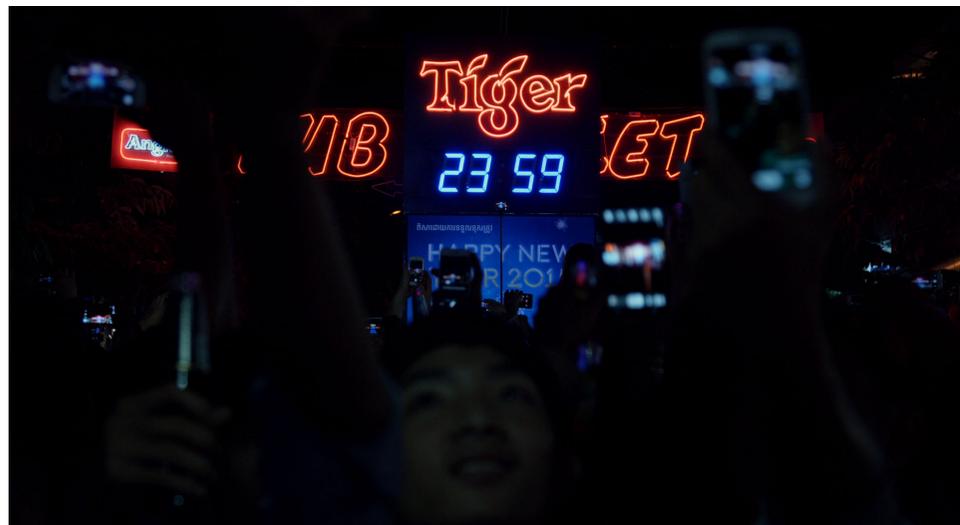




Fig. 11, 12, 13 : Adrien Genoudet, Quinzaine Claire, 2016, photogrammes.

De la même manière, j'ai évoqué la figure d'Albert Kahn et la séquence des Grands Boulevards dans mon premier roman, intitulé *L'Étreinte*, publié en 2017 (Inculte / Actes Sud) pour tenter de répondre à la sidération ressentie après les attentats du 13 novembre 2015 et la « coïncidence » temporelle entre Salah Abdeslam et la place Albert Kahn. Ce texte a fait l'objet de quatre performances jouées sur scène, aux côtés de l'écrivain Philippe De Jonckheere, au Théâtre National de Bretagne (TNB) en décembre 2017 et au Centre Georges Pompidou en février 2017 ainsi qu'à Autun en juin 2018 et à Louvain-la-Neuve en mai 2019 (fig. 14, 15, 16 et 17). Lors de ces performances, la séquence kahnienne des Grands Boulevards était projetée en fond de scène et accompagnée de la lecture d'extraits du roman.



Fig. 14, 15 : Adrien Genoudet et Philippe de Jonckheere, représentation de L'Étreinte, Centre Georges Pompidou, 2018.



Fig. 16 et 17 : Adrien Genoudet et Philippe de Jonckheere, représentation de « L'Étreinte », Théâtre National de Bretagne, 2017, © Adèle de Jonckheere.

L'idée première était, comme dans les autres cas, de *présenter* la séquence kahnienne pour mieux la déplacer, par un discours autre, et pour mieux lui permettre, à travers un autre processus d'effervescence active, sur scène et par le texte, d'ouvrir un moyen d'élargir l'appréhension d'un événement contemporain comme les attentats de Paris. C'est le même ordre d'idées qui prédominait lors de la réalisation d'une installation de films, au Centre Pompidou, dans le cadre du festival Hors-Pistes en 2018. Réalisée avec le concours de Patrick Boucheron, cette installation, de 4 écrans disposés dans une salle, a été entièrement conçue à partir du fonds film du musée Albert Kahn. Intitulée « Gardez les yeux ouverts », en écho aux consignes kahniennes aux boursiers, elle a été exposée pendant tout le mois de février 2018 et a fait l'objet de plusieurs performances *in situ*, dont une lecture du texte de Kahn, *Des Droits et des Devoirs des gouvernements*, comme pour réactiver, avec les images, la pensée kahnienne (fig. 18, 19 et 20). Cette installation avait pour but, au-delà de la volonté, une fois encore, de partager les images kahniennes, de faire entrer, à proprement parler, des spectateurs contemporains dans toute la dimension actuelle et politique du projet d'Albert Kahn – il était nécessaire, pour les visiteurs, d'entrer dans la pièce tapissée de projections. Ainsi, je voulais mettre en questionnement le fait que s'arrêter à l'acte de voir des images empêche le spectateur de « composer son propre poème » comme l'écrit Jacques Rancière et de mettre à distance les nombreuses évidences : les multiples clichés, les innombrables idées reçues et préjugés qui, de plus en plus, définissent notre perception du monde et se manifestent bien souvent par un manque d'outils pour regarder notre univers visuel. Il s'agissait dès lors de réactiver le projet kahmien tout en le réactualisant et tout en faisant de l'installation un réel espace

d'interpellation politique par le biais des écrans. Selon moi, « garder les yeux ouverts », aujourd'hui, c'est éclaircir tout en regardant ; c'est tenter de ne pas se laisser éblouir, c'est discuter, en commun, d'un possible moyen de « réarmer les yeux » pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman. Je pars de cela, et je souhaite, le plus possible, continuer *avec* cela.





Fig. 18, 19, 20 : Adrien Genoudet, « Gardez les yeux ouverts », Installation et performances, Centre Georges Pompidou, Festival Hors Pistes, 2018.