



**Angela RICCI LUCCHI, Yervant GIANIKIAN, Oh !, Uomo,  
2004**

Emmanuel Cano

**► To cite this version:**

Emmanuel Cano. Angela RICCI LUCCHI, Yervant GIANIKIAN, Oh !, Uomo, 2004. 1914 - 1918. Grand Guerre ou contre-révolution. Ce que disent les imaginaires., Téraèdre, pp.225-238., 2019, Cinéma / Formes autonomes, 978-2-36085-092-1. <hal-04737873>

**HAL Id: hal-04737873**

**<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04737873v1>**

Submitted on 15 Oct 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## Angela RICCI LUCCHI, Yervant GIANIKIAN, *Oh !, Uomo*, 2004

### L'archive et le regard

« L'imaginaire, ce n'est pas la reconstitution "comme en vrai" (...), mais plutôt une faculté de prendre de la distance par rapport aux images d'archives. »

A. Resnais.<sup>1</sup>

Ces quelques mots, A. Resnais les prononce à propos de films sur les camps nazis ; à leur suite, A. De Baecque et C. Vassé lui répondent : « Pour mieux les voir. C'est-à-dire trouver un angle, trouver un écart révélateur ? – Si vous voulez. », le cinéaste dit-il<sup>2</sup>. Le cinéma peut-il permettre de mieux voir, de mieux se souvenir ? Ce même échange en tous les cas aurait sans doute pu s'appliquer aux travaux d'A. Ricci Lucchi et d'Y. Gianikian sur la Première Guerre mondiale. Retravaillant des images d'archives, ces deux auteurs italiens, issus du cinéma expérimental, tentent en cela par leurs films de montrer, différemment, la Grande Guerre, et se pose alors la question des réalités historiques au cinéma, plus généralement celle du réel à l'écran. Au cinéma, ce ne serait jamais le réel, mais un effet de réel, comme le soulignait R. Barthes, et pourtant, parfois, devant un film, on voit, ou du moins en a-t-on l'impression ; c'est cette impression qu'il se passe quelque chose, que l'on perçoit une certaine réalité, d'une différente façon. C'est le cas au visionnage des films d'A. Ricci Lucchi et d'Y. Gianikian, notamment d'*Oh !, Uomo*, rencontré une première fois un peu par hasard, et qui a provoqué une sorte de déstabilisation. Cette perturbation, elle n'était pas liée seulement aux images, dures par moments, à d'autres insoutenables, mais cela a été la première fois que la violence de la Première Guerre mondiale a été perçue comme telle. Dans le même temps, le visionnage d'*Oh ! Uomo* a fait écho à d'autres films d'autres auteurs, et s'il travaille la mémoire par son sujet déjà, il la suscite également quant à l'histoire du cinéma.

La mémoire, l'histoire, ce sont aussi celles des auteurs, qui entretiennent des liens personnels avec la guerre. Y. Gianikian est d'origine arménienne ; son père a vécu le génocide de 1917 ; il a rédigé une thèse sur le cinéma des années 1920. A. Ricci Lucchi est une plasticienne, née de même que son compagnon au cours de la Seconde Guerre Mondiale en 1942. Quand ils réalisent *Oh !, Uomo*, le sujet les touche ainsi personnellement.

---

<sup>1</sup> DE BAEQUE Antoine et VASSE Claire (propos recueillis par), « Alain Resnais, "Les photos jaunies ne m'émouvant pas" », *Les Cahiers du cinéma*, Paris, novembre 2000 - Hors-série : Le siècle du cinéma, p. 74.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Ce film, qui sort en 2004, est le troisième et le dernier volet d'une *Trilogie sur la guerre*. Le premier volet en est *Prisonniers de guerre*, qui date de 1995 ; le deuxième *Sur les cimes tout est calme*, qui paraît en 1998. Chacun, de même que les autres réalisés par ces deux cinéastes italiens, est donc mis en œuvre à partir d'archives retravaillées. Dans un premier temps, ces images d'archives, les auteurs les ont trouvées par hasard, dans les années 1970. Ils ont découvert un fonds d'images au format Pathé Baby, premier format amateur, créé en 1912. Ce format ayant été oublié, il était impossible de visionner les images, et les deux cinéastes décident alors de s'y intéresser. Pour eux, elles contiendraient « une histoire secrète. »<sup>3</sup>. Puis, en 1982, ils ont récupéré la très vaste collection de Luca Comerio, un opérateur italien de la première moitié du XXe siècle, qui a été celui du roi d'Italie, qui a fini à la solde des fascistes, et qui, ironie de l'histoire, est mort amnésique. Enfin, dans un troisième temps, A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian décident de partir à la recherche d'autres archives filmées qu'ils amassent à travers tout le continent européen : Cinémathèque française, Archives du cinéma des armées de Paris, fonds russes, tchèques, espagnols, allemands. Ces images vont constituer la matière première de leur travail filmique, et pour les travailler, les cinéastes italiens vont d'abord inventer un dispositif qui leur permet de les visionner en même temps que de les re-filmer. Leur objectif premier est alors de « recueillir les sentiments qui [y] gisaient. »<sup>4</sup>

Pour *Oh !, Uomo* en particulier, le projet des auteurs est de montrer l'extrême violence de la Première Guerre mondiale, de faire apparaître à l'écran cette réalité. Ainsi, face à ces images d'archives, ils se demandent « comment représenter l'épouvante de la destruction du corps humain », et « jusqu'à quel point » peut-on la montrer ? Est-ce « correct de montrer des images en même temps esthétiques et insoutenables ? »<sup>5</sup> Ils expliquent que c'est L. De Vinci qui vient à leur secours concernant cette dernière interrogation, quand ils demandent aux artistes d'avoir le courage de montrer la guerre dans toute son horreur<sup>6</sup>. *Oh ! Uomo* commence d'ailleurs par une citation du savant de la Renaissance : « Que penses-tu, homme, de ton espèce ? / Es-tu aussi sage que tu le crois ? / Sont-ce choses à être faites par les hommes ? » Ces questionnements sur les limites du montrer les horreurs de la guerre, et sur comment les montrer - est-ce possible ? - rappellent celles posées aux lendemains de la Seconde Guerre Mondiale notamment par A. Resnais : Peut-on montrer Auschwitz ? Peut-on montrer Hiroshima ?, puisque pour le voir, il aurait fallu y être ; puisque « Tu n'as rien vu... », ne cesse de répéter l'amant japonais.

---

<sup>3</sup> DE BAECQUE Antoine (Interview mené par), « Faire renaître les milliers de regards qui gisaient dans ces films », *Liberation.fr*, 26.08.2006.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> RICCI LUCCHI Angela, GIANIKIAN Yervant, « Choses trouvées, choses pensées », *Trafic*, Paris, n°50 - Qu'est-ce que le cinéma, p. 458.

<sup>6</sup> *Ibid.*

Or pour A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian, le cinéma semble le moyen le plus propice pour montrer ces horreurs. Ils font remarquer : la « parentèle, physique, explosive entre la guerre et le cinéma »<sup>7</sup>, et notamment celui porté par les archives de la Grande Guerre : C'est la première fois qu'un conflit si violent a lieu depuis la naissance du cinéma ; surtout, les films sont composés de nitrate inflammable, très dangereux, et pendant la Seconde Guerre mondiale, ils étaient de ce fait déjà récupérées, recyclées, mais d'une autre façon. Ils étaient transformés en bombes.

Ainsi, les films d'A. Ricci Lucchi et d'Y. Gianikian, *Oh ! Uomo* en particulier, posent la question des réalités à l'écran. Comment ces deux auteurs s'y prennent-ils pour tenter de les y faire apparaître, de nous les montrer ? Plus largement, leur film ramène une interrogation sur le cinéma : en quoi celui-ci peut-il participer à l'élaboration de la connaissance ? ; Peut-il - et comment - faire histoire, fabriquer l'histoire ? Quels liens, aussi, peut-il entretenir avec la mémoire, plus précisément : le travail de mémoire ? Les deux cinéastes veulent en effet faire acte de mémoire, également, dans ce moment qui a vu finir le XXe siècle, débuté le XXIe. Il s'agira ainsi de se demander comment le dispositif qu'ils élaborent se propose d'interroger la capacité des images à faire œuvre de mémoire, et comment il interroge leur capacité à faire histoire. Cependant, de par la nature même de leur travail, A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian, interrogent avant tout le statut des images, et c'est ce dernier point qu'il conviendra d'examiner dans un premier temps.

## Interroger le statut des images

« Faire émerger des actualités les sens cachés, pour renverser les sens premiers »<sup>8</sup>, tel est l'objectif que se fixent A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian. Leur opération de remodelage des images d'archives consiste avant tout à les questionner, tout en invitant celui qui les regarde à faire de même. Or, ces images d'archives sont produites initialement, et pour la plupart, dans un contexte de guerre sur lequel il convient de s'arrêter, et ce déjà pour comprendre leur nature, et ainsi le travail des deux cinéastes italiens.

Quand le premier conflit mondial éclate en 1914, une série de questions nouvelles se pose au cinéma encore dans son enfance : Comment filmer la guerre ? Comment donner une information ? Comment, également, réagir face à une demande croissante de propagande, de la part des

---

<sup>7</sup> DE BAECQUE Antoine (Interview mené par), *art. cit.*

<sup>8</sup> RICCI LUCCHI Angela, GIANIKIAN Yervant, « Notre caméra analytique », *Trafic*, Paris, n°13, p. 32.

autorités ? Dans le même temps, le cinéma se trouve confronté à une double difficulté qui va complexifier la résolution de ces questionnements. D'une part, en France comme dans de nombreux autres pays, les studios sont touchés par la mobilisation, et il leur faut un peu de temps pour se réorganiser. D'autre part, les autorités interdisent de filmer les batailles, afin de ne pas porter atteinte au moral des soldats et de l'arrière, et pour ne pas renseigner l'ennemi. Ce n'est que quelques mois après le début du conflit que les premières images vont être tournées. Pour la France, il faut attendre le début de l'année 1915. C'est à ce moment qu'A. Millerand, alors ministre de la guerre, crée sous la pression de Ch. Pathé et de L. Gaumont, le Service Cinématographique des Armées<sup>9</sup>, pour permettre aux cinéastes de prendre des vues du conflit. Or, l'un des objectifs de ce S.C.A. est de constituer des archives de la guerre. Le cinéma doit participer à l'élan patriotique qui caractérise la guerre totale dans le cadre de la mobilisation culturelle ; la censure l'accompagne ; mais les films interdits ne seront pas détruits, ils seront conservés pour être montrés une fois la guerre achevée. Le concept d'images d'archives voit ici sa naissance.

Ces images tournées au moment du conflit possèdent toutes les mêmes caractéristiques patriotiques, et ce jusque dans le début des années 1920. Il s'agit en premier lieu de montrer l'effort de guerre, et la mobilisation matérielle et humaine de la nation. Le quotidien des soldats est fréquemment filmé, notamment la préparation des assauts, ou encore les parades militaires ; l'ennemi est toujours diabolisé ; la participation des femmes à la défense de la patrie est souvent mise en exergue. Dans toutes ces images, pour des questions techniques<sup>10</sup> et de propagande<sup>11</sup>, la violence de la guerre n'est que rarement montrée. Cette violence, il est d'ailleurs intéressant de noter qu'elle apparaît d'abord dans les films de fiction hollywoodiens tournés pendant le conflit. La non-intervention première des Etats-Unis, puis le fait que les combats ne se déroulent pas sur leur continent, expliquent sans doute cet état de fait. Cependant, l'essentiel n'est peut-être pas là, et il réside dans les liens étroits que vont tisser la Grande Guerre et le cinéma. En effet, le cinéma de fiction va trouver dans la modernité de la guerre une matière qui va lui permettre de moderniser l'écriture filmique, et d'en changer les codes narratifs. Le cinéma documentaire va lui aussi évoluer avec la Première Guerre mondiale, et c'est ainsi que vont apparaître les premiers montages d'archives, justement, avec par exemple *La puissance militaire de la France* d'H. Desfontaines. Le travail d'A. Ricci Lucchi et d'Y. Gianikian prend ses racines dans ce conflit.

---

<sup>9</sup> Est créé en même temps le Service Photographique des Armées.

<sup>10</sup> Il est très difficile de transporter le matériel sur le champ de bataille.

<sup>11</sup> Ici aussi pour ne pas nuire au moral des troupes et de l'arrière.

La violence de la guerre est rarement montrée, mais elle apparaît au détour de quelques plans, et d'une façon inattendue - ce qui est peut-être le propre du réel -, surtout dans un type d'images : celui concernant les progrès de la science. Pendant la Première Guerre mondiale, celle-ci commence à être interrogée, notamment par le cinéma. Des auteurs remettent en cause la foi dans le progrès humain permis par les sciences, en cela qu'elles deviennent un instrument de destruction. L'un de ces auteurs est A. Gance. Son projet *Le spectre des tranchées*, qui ne sera jamais tourné, et son long métrage *Gaz mortels*, qui sort en 1916, montrent une science dévastatrice, et dont les inventions échappent au contrôle des savants. Cependant, la grande majorité des images sur les progrès de la science appartiennent à la catégorie des films patriotiques, et participent de la propagande. Parmi celles-ci, les images sur les progrès de la médecine sont particulièrement présentes. Il s'agit principalement de montrer les soins apportés aux combattants, avec une récurrence importante des traitements pour soigner les troubles nerveux liés aux états de choc. Un film d'actualités vante ainsi en 1916 « La merveilleuse méthode électro-physiologique du Dr Vincent », capable de guérir les soldats traumatisés prêts alors à repartir au combat. L'objectif est de montrer que la médecine également permet de gagner la guerre. Cependant, une partie de ces images produisent un effet inverse à celui escompté, et laisse surgir par endroits la *brutalisation* du conflit, dans la douleur provoquée par les traitements, dans le regard terrifié des soldats. C'est précisément ce type d'images cherchant à louer les progrès de la médecine qu'A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian vont travailler dans *Oh !, Uomo* : des plans de corps mutilés de soldats, et les soins qui leur sont apportés. Les deux cinéastes choisissent des archives datant de l'année 1919 ; il s'agit pour eux de montrer les conséquences de la guerre sur les corps ; un intertitre l'annonce : « Il corpo dei soldati »<sup>12</sup>.

En cela qu'elles appartiennent à un cinéma patriotique, la grande majorité de ces images d'archives récupérées par A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian se veulent objectives, et ne questionnent pas les liens éventuels entre l'image filmique et la réalité qu'elle représente. Tout point de vue est nié ; pour leurs auteurs, il est évident que ces images représentent la réalité de la guerre ; le cinéma, notamment documentaire ou d'actualités, n'est encore considéré que comme une technique de reproduction du réel. A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian vont ainsi pratiquer une opération de contournement de cette propagande, et tenter de déceler autre chose dans ces images. Le dispositif qu'ils inventent à cette fin, ils le dénomment « caméra analytique »<sup>13</sup>, et celui-ci leur permet d'élaborer une démarche à la fois de réappropriation des images et de création. Ce dispositif de caméra analytique est composé de deux éléments distincts : une visionneuse et une caméra aérienne. La visionneuse permet un

---

<sup>12</sup> Le corps de soldats - 28'57.

<sup>13</sup> RICCI LUCCHI Angela, GIANIKIAN Yervant, « Notre caméra analytique », *art. cit.*, pp. 32-40.

défilement vertical de la pellicule d'origine, et il se fait manuellement à l'aide d'une manivelle afin de ne pas endommager davantage des pellicules déjà délabrées. Les détériorations des films sont d'ailleurs mises en valeur par les cinéastes italiens qui en tirent parti d'un point de vue esthétique ou diégétique. La caméra aérienne quant à elle s'apparente à un agrandisseur photographique amélioré d'un microscope. Elle permet de re-filmer l'original en respectant son format ou en le modifiant, en changeant la couleur, en recadrant sur un détail, ou en agissant sur la vitesse. Ce sont surtout ces deux dernières possibilités offertes par la caméra analytique, le recadrage et le ralenti, qui permettent de s'opposer à l'objectivité prétendue des archives : ces procédés mettent en évidence une double subjectivité, celle du filmeur, et celle des artistes italiens. Leur travail sur les images propose alors une nouvelle subjectivité, un nouveau regard, et un point de vue nouveau et cette fois clairement identifié. De la même façon qu'il détourne la propagande initiale des images, leur travail s'inscrit aussi en contrepoint des dispositifs audiovisuels plus récents. Quand les documentaires tels *La Première Guerre mondiale en couleur*, produit par la B.B.C., colorise les images dans un but avoué de les rapprocher de la télévision, pensant que le téléspectateur percevra mieux en cela la réalité de la guerre, parce qu'il trouvera en elles une familiarité rassurante, A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian cherchent plutôt à déstabiliser pour en montrer la violence.

## Interroger la capacité des images à fabriquer l'histoire

Ce que veulent les deux auteurs italiens, c'est avant tout interroger la capacité du cinéma à faire apparaître, à faire ainsi percevoir à celui qui regarde, cette réalité particulière : la violence paroxystique de la Première Guerre mondiale. Comment révéler les aspects qui au-dedans des images échappent à la perception, faire en quelque sorte surgir le réel à l'écran ?, telles sont les questionnements qui traversent les deux cinéastes. Leur première réponse est déjà de ne pas travailler sur des images de la guerre, mais sur d'autres portant sur les conséquences du conflit. La guerre se situe en arrière-plan des images d'archives qu'ils choisissent, et elle n'est jamais directement présente. *Oh !, Uomo* se décompose en effet en trois parties : la première porte sur la montée du fascisme ; la deuxième sur les famines touchant les enfants ; enfin la dernière, qui intéresse plus particulièrement le présent sujet, est centrée sur le corps des mutilés. Surtout, A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian, par le dispositif qu'ils mettent en œuvre, semblent creuser les images, y creuser une brèche, qui va permettre à la réalité d'apparaître, cela en travaillant l'imaginaire dans l'image, et chez celui qui regarde. Or, l'imaginaire paraît donc déjà contenu dans la démarche même des deux cinéastes italiens. C'est leur traitement créatif de l'image d'archive qui permet de mieux la comprendre.

Travailler l'imaginaire serait l'autre fonction remplie par le ralenti de la caméra analytique, en cela qu'il offre une grande liberté à celui qui regarde. A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian parlent d' « éloge de la lenteur »<sup>14</sup>. Selon eux, la lenteur seule est capable de donner l'impression de violence et de lyrisme, et elle est « le temps de défilement de l'histoire »<sup>15</sup>. Leurs films sont voulus comme une plainte.

Face à *Oh !, Uomo*, de la sorte, celui qui regarde peut errer dans le plan ; il peut, peut-être et en quelque sorte « faire son choix ». On pense ici à ce que disait J.-L. Godard<sup>16</sup> à propos du ralenti utilisé par S. Alvarez, pour une image d'archive de foule qui pleure, dans *79 printemps*<sup>17</sup> : « Et chacun on le voit qui pleure sans le privilégier tout en le privilégiant. Le spectateur peut faire son choix. » La liberté, ce n'est pas forcément avoir le choix, mais ici elle est déjà dans cela d'avoir le temps. V. Poudovkine écrivait que le ralenti était un gros plan sur le temps, et qu'il permettait d'observer ce qui est trop rapide à la perception. Celui-ci parle de *Zeitlupe*, de verre grossissant du temps<sup>18</sup>. Or, si « l'image-affection, c'est le gros plan », comme l'écrivait G. Deleuze, s'il donne « une lecture affective de tout le film »<sup>19</sup>, selon S.M. Eisenstein, ces ralentis permettraient peut-être de faire ressortir davantage, de faire remonter à travers le temps, ce qui a éprouvé les soldats re-filmés par A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian, leur douleur, et c'est de cette façon principalement que les cinéastes italiens parviendraient à composer cette plainte qu'ils évoquent. Il y aurait parfois même, dans leur film, un double effet de gros plan : l'un littéral sur un visage recadré ; un autre sur le temps avec le ralenti ; et si l'imaginaire travaille, il l'est dans le même temps par la douleur des soldats mutilés.

Les sons renforcent cet effet. La musique porte ce lyrisme ou inquiète, tout en alternant brutalement avec des silences. Ces silences, qui du fait de cette alternance forment autant de ruptures sonores, laissent place au regard, le poussent à se poser sur les corps. Or, ces corps comportent déjà des béances, creusées par la guerre. La médecine essaie de les camoufler, elle les rebouche, elle referme les orbites vidées de leurs yeux, à l'inverse des cinéastes qui ne réparent ainsi pas leurs pellicules. Par moments, les trous laissés par l'usure sur le film apparaissent tels quels. Les traces de la destruction apparaissent, et elles créent un sentiment d'incertitude quant à ce qui est vu, face à ce qui a disparu de l'image, et que nous ne pouvons que nous imaginer.

Les teintes que les auteurs donnent aux images travaillent d'autant plus l'imaginaire, mais ce sont surtout les recadrages et les grossissements qui jouent un rôle essentiel sur ce plan. Ceux-ci

---

<sup>14</sup> DE BAECQUE Antoine (Interview mené par), *art. cit.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> GODARD Jean-Luc, « Une leçon de critique visuelle », vidéo.

<sup>17</sup> ALVAREZ, *79 printemps*, 1969.

<sup>18</sup> PASSEK Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1998 (1986), p. 604 ; l'original de la citation demeure hors d'atteinte actuellement.

<sup>19</sup> DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p.125 ; puis EISENSTEIN Sergueï Mikhaïlovitch, cité par DELEUZE Gilles, *Ibid.*



produisent une sorte d'immersion à l'intérieur de l'image ; le regard se rapproche des défigurations atroces de la guerre, et qui sont généralement filmées de loin. A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian disent vouloir trouver l'envers de la Grande Guerre en révélant ce qui serait caché dans les images médicales par le biais de ces grossissements et recadrages<sup>20</sup>. En même temps, ces derniers redonnent une identité à ces soldats mutilés. De ces soldats, on ne sait rien, ni le nom, ni la nationalité, l'histoire, et la caméra analytique leur rend cette identité en recadrant sur un geste, un regard, un détail ou un objet personnel, une expression particulière, celle de la gêne ou de l'embarras par exemple, devant la caméra « "scientifique et médicale" »<sup>21</sup> qui les filme. C'est ainsi en créant un dispositif poétique que les deux cinéastes italiens dévoilent les violences de la guerre, et A. Fiant parlera même, pour qualifier *Sur les cimes tout est calme*, de « film-poème »<sup>22</sup>.

Dans le même temps, A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian jouent sur les contrastes et sur l'alternance qui provoquent des secousses chez celui qui regardent, le déstabilisent, le perturbent. Si ce contraste se manifeste entre un silence brutal et une musique interrompue, c'est surtout entre deux plans successifs qu'il se tisse. Un gros plan sur un regard reconstitué précède par exemple un visage vide d'yeux et sans regard, en même temps que la musique s'arrête soudainement. Le contraste se fait également souvent entre la musique ou les sons et les images, et ce déjà car la musique inquiétante vient accompagner des images initialement fabriquées pour rassurer, et mettre en valeur les progrès de la médecine. C'est ce contraste qui déstabilise, de même que les nombreuses références à l'enfance, tels les intertitres inscrits sur des étiquettes de cahiers d'école. Il y a un peu d'enfance dans leurs films, comme le souligne P. Rollet<sup>23</sup> – s'agit-il, également, d'une référence à ce qui serait l'enfance du cinéma, des actualités<sup>24</sup>, ou bien à un regard porté qui se voudrait innocent ? C'est bien cela, les images perturbent, et c'est aussi parce que plus globalement, elles montrent la cruauté et/ou/par leur propre poésie, leur beauté.

D'une façon plus générale, le montage de la partie sur le corps des soldats, pensé comme un collage de fragments, suit un mouvement de destruction / reconstruction du corps humain, selon une progression qui part de la tête jusqu'aux membres inférieurs. C'est toutefois le corps du soldat qui se présente dans un premier temps dans son entier, et dans un traumatisme totalisant exprimé par des

<sup>20</sup> DE BAECQUE Antoine (Interview mené par), *art. cit.*

<sup>21</sup> RICCI LUCCHI Angela, GIANIKIAN Yervant, « Choses trouvées, choses pensées », *art. cit.*, p. 458.

<sup>22</sup> FIANT Antony, « La "caméra analytique" de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi : un processus de réappropriation », in AMIEL Vincent et FARCY Gérard-Denis (sous la dir. de), *Mémoire en éveil, archives en création. Le point de vue du théâtre et du cinéma*, Lavérune, L'entretemps éditions, collection « Théâtre et cinéma », 2006, p. 123.

<sup>23</sup> Cité par VULSER Nicole, « Gianikian et Ricci Lucchi, défricheurs d'archives », *Lemonde.fr*, 14.03.2006.

<sup>24</sup> Les cinéastes italiens écrivent : « Le négatif original qui a enregistré la mort des soldats de la Première Guerre mondiale est confronté aux images des guerres actuelles, il en est le prototype cinématographique. », in RICCI LUCCHI Angela, GIANIKIAN Yervant, « Choses trouvées, choses pensées », *art. cit.*, p. 459.

tremblements incontrôlables et incessants. Ce sont toutefois des jambes parcourues par des tressautements que nous voyons dans le tout premier plan de ce chapitre sur les mutilés, le plan suivant montrant la partie supérieure du corps du soldat. Ce dernier chapitre du film prendra donc plus longuement le chemin inverse, ou descendra, si l'on veut, à contre-courant des deux premiers plans qui le composent, un peu de la même façon que la mémoire peut-être.

Car le mouvement d'alternance dans le film est également un mouvement d'aller-retour, et ce entre le passé et le présent. A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian disent effectuer sur les archives une opération au présent. Ils écrivent beaucoup pendant leurs travaux, de recherche comme de cinéma, et ainsi leurs films se font dans le même mouvement en écho aux événements de leur présent. « Nous sommes toujours au présent », écrivent-ils<sup>25</sup>. Comme le souligne A. Fiant, un autre de leur objectif est de « dresser des passerelles entre le passé et le présent »<sup>26</sup>. « Nous regardons le passé pour parler d'aujourd'hui et non par goût pour l'archéologie, la nostalgie, l'antique. »<sup>27</sup> Alors, dans le même temps, ces archives s'essayent à donner la sensation du présent qu'elles renferment, et c'est avant tout à partir des regards de ceux qui sont filmés, et qui laissent entrevoir, peut-être, la réalité d'une condition. Dans ces regards, le film témoigne, et ce témoignage est celui d'hommes blessés par l'histoire.

Puis il y a le regard de celui qui regarde les images, et qui se trouve amené dans une position inconfortable. « On ne peut pas regarder. » : C'est le titre de l'une des œuvres des *Désastres de la guerre* de F. de Goya. A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian écrivent qu'ils s'en inspirent, précisément parce qu'au cours de leur travail filmique, ils étaient passés par le musée du Prado à Madrid où les gravures du peintre espagnol sont exposées<sup>28</sup>. Face à *Oh !, Uomo*, le regard est contraint de soutenir la mutilation des corps, et des opérations de réparation de ces mêmes corps, extrêmement difficiles. Les deux cinéastes italiens écrivent vouloir également transmettre cela : « la difficulté à voir, à comprendre les images »<sup>29</sup>, en même temps qu'ils cherchent à atteindre la limite du voir. Cependant, ce sont surtout les regards de ces hommes meurtris, filmés au ralenti, qui nous font le plus violence, qui littéralement nous éprouvent. Ces hommes, les objets de leur quotidien, regardent les auteurs des films, qui l'écrivent<sup>30</sup>, ils nous regardent et, précisément, ça nous regarde.

---

<sup>25</sup> DE BAECQUE Antoine, *art. cit.*

<sup>26</sup> FIANI Antony, *op. cit.*, p. 121

<sup>27</sup> « Le portrait d'un peuple disparu », [lemagazine.jeudepaume.org](http://lemagazine.jeudepaume.org), 30.06.2011.

<sup>28</sup> RICCI LUCCHI Angela, GIANIKIAN Yervant, « Choses trouvées, choses pensées », *art. cit.*, p. 457.

<sup>29</sup> DE BAECQUE Antoine, *art. cit.*

<sup>30</sup> Y. Gianikian écrit : « ce sont eux qui me regardent (moi qui filme), et qui regardent en même temps le spectateur. Mais ce sont surtout les objets qui nous regardent, droit dans les yeux. », in « Le portrait d'un peuple disparu », *art. cit.*

Ainsi, A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian refilment les ruines des corps en même temps que les ruines des images. Ils rappellent la vulnérabilité de tout ce qui relève de l'Homme, voué au passage du temps, et à l'oubli, et possèdent en ce sens une profonde humanité. Au creux de ces ruines, également, ils nous transportent dans une forme de rêverie, de flânerie mélancolique, qui en fin de compte travaille la mémoire. Cette mémoire, c'est aussi celle du cinéma, d'autres films d'autres auteurs, et des liens se tissent alors, des échos se font avec eux, qui la travaillent d'autant plus. Cette impression de flânerie par moments intenables, elle se retrouve chez A. Resnais peut-être, dans *Hiroshima mon amour*, notamment dans la première séquences où sont présentes des images d'archives ; ou bien encore chez J.-G. Godard, re-filmant d'une façon différente des archives également. Une opération sur une orbite vidée de son œil rappelle aussi cette première séquence d'*Hiroshima mon amour*, de même que *Le Chien andalou* de L. Buñuel. Le ralenti utilisé pour des images d'archives, le ralenti sur le très gros plan d'un regard, l'utilisation des détériorations de la pellicule, font penser à *79 printemps* de S. Alvarez. Ce dernier, dans son montage d'archives, exploite l'usure de l'image pour redonner la violence des combats de la guerre du Viêt-Nam. Les détériorations strient l'image, la découpent, la font tressaillir presque sous les tirs et sous les explosions des bombes, découpent les paysages et les corps. A d'autres moments, elles la font disparaître en même temps qu'un visage qui semble brûler, ce qui rapproche le travail des cinéastes italiens de l'œuvre du Cubain. Plus récemment, *Oh !, Uomo* rappelle un autre cinéma montrant des vagabondages, des paysages de ruines, un mouvement de destruction/reconstruction, et une impression de déstabilisation : celui de Jia Zhang-ke filmant la Chine en mutations.

## Interroger la capacité du cinéma à faire œuvre de mémoire

Le dernier objectif du projet d'A. Ricci Lucchi et d'Y. Gianikian est de contrer l'oubli, de travailler la mémoire, « mémoire de fin de millénaire sur les comportements, les idéologies. »<sup>31</sup> Leur œuvre rappelle en conséquence les liens étroits que le cinéma paraît entretenir avec la mémoire, et ce déjà par la proximité de leur nature même. Cette proximité, pour les deux cinéastes italiens, est d'autant plus forte en ce qui concerne la violence extrême de la guerre : « Dernier état du cinéma : devenir bombe explosive incendiaire, de mémoire. »<sup>32</sup> E. Morin voit quant à lui « la nature profonde du cinématographe comme la nature profonde de l'au-delà : souvenir, intermédiaire entre l'ombre et la réalité... »<sup>33</sup> Or A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian ne rappellent-ils pas le corps des morts en leur

<sup>31</sup> RICCI LUCCHI Angela, GIANIKIAN Yervant, « Notre caméra analytique », *art. cit.*, p32.

<sup>32</sup> RICCI LUCCHI Angela, GIANIKIAN Yervant, « Choses trouvées, choses pensées », *art. cit.*, p. 456.

<sup>33</sup> MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Londaï, Les Editions de Minuit, 2013 (1956), p. 48.

redonnant une individualité, ne redonnent-ils pas vie à ces corps archivés qui seraient autant de fantômes à l'écran ? Ces individus re-filmés, peut-être, joueraient ce rôle d'intermédiaire, entre ombre et réalité, entre le passé et le présent, et E. Morin cite également des acteurs se voyant de la sorte<sup>34</sup>. Alors, ces soldats redeviennent peut-être là acteurs eux aussi, des films, et de l'histoire. Et face à cette forme d'apparition qui est la leur, ce ne peut être rien d'autre que la colère, qui finit par s'interroger sur les responsabilités des massacres.

*Oh ! Uomo* est ainsi une tentative de garder des traces et de les mettre en évidence dans un même mouvement, en les (re)gardant à nouveau. Ces traces sont celles des inconnus filmés, celles de leurs corps, laissés sur la pellicule ; ce sont celles de la guerre sur leurs corps ; celles de la destruction de la matière filmique détériorée. Les auteurs racontent même qu'ils repèrent parfois sur une pellicule des traces de doigts des anciens propriétaires des images. Par conséquent, il y a là comme un emboîtement des échelles de traces.

Cette démarche constitue également une façon de s'inscrire en contrepoint par rapport à une tendance du cinéma actuel dans son traitement de la Première Guerre mondiale. Métaphore des horreurs du XXe siècle, les représentations de la Grande Guerre se sont construites principalement à partir des écrans de cinéma ou télévisuels. Or cette tendance actuelle correspond surtout, comme le souligne L. Véray, à une forme de patrimonialisation de la Grande Guerre, et à une esthétique muséale, déréalisée, qui dédramatise le conflit<sup>35</sup>. L'historien du cinéma y pointe une accumulation de détails anecdotiques, et une sorte de nostalgie du passé, pour trouver dans celui-ci des raisons d'avoir confiance en l'avenir<sup>36</sup>. Il est à cet égard significatif que sorte la même année qu'*Oh ! Uomo*, *Un long dimanche de fiançailles* de J.-P. Jeunet. L. Véray y dénonce des « images très esthétisées » qui cherchent à fabriquer de « fausses archives », dénotant d'un « goût pour une imagerie ancienne qui donnerait un gage d'authenticité », ainsi qu'une « vision de la guerre rassurante » où la persévérance d'une jeune femme suffirait à vaincre la mort<sup>37</sup>. Le film se rapprocherait de ces « reconstitutions "comme en vrai" », évoquées par A. Resnais, et s'opposerait par conséquent à *Oh !, Uomo*, sans compter que l'amnésie qui achève son histoire pose la possibilité de redevenir un

---

<sup>34</sup> « Les vedettes se sentent alors réduites à l'état de spectres qui trompent l'ennui dans les "parties" et les divertissements (...) " C'est toi qui n'est qu'une ombre, et c'est le fantôme, dont tant d'amour révélé fait sourire les lèvres de chair", se murmure Adam's, le héros vedette du roman de René Clair. L'idée revient souvent dans *Cinéville* de Ramon Gomez de la Serna : « (...) tous ces acteurs de cinématographe qui finissent par se croire des spectres (...) Une star dit : "(...) j'ai l'impression qu'on m'adore comme une ombre sans âme." Et encore : "l'au-delà te préoccupe-t-il ? demande Edma Blake à Elsa, – Pas du tout... Ce sont des êtres intermédiaires entre l'ombre et la réalité, comme nous. » *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>35</sup> L. Véray, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay, 2008, p. 212.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 215-219.

homme nouveau, sans passé, sans mémoire. *Joyeux Noël* de C. Carion, qui sort en 2005, s'inscrit dans la droite ligne du film de J.-P. Jeunet, en cela qu'il dédramatise le conflit, et propose une vision idéalisée de la Grande Guerre à l'opposé de son extrême violence. L. Véray parle alors de « fossé (...) entre l'imaginaire de la Grande Guerre (...) et la connaissance de celle-ci »<sup>38</sup>, tandis que pour A. Becker, « on a perdu la bataille »<sup>39</sup>. Il faut remarquer ici que l'ensemble de ces propos semble s'intégrer dans un débat, sinon une querelle, entre historiens français, et qui a commencé au début des années 2000. Les nouveaux champs de recherches historiographiques se penchent depuis lors sur la compréhension du vécu de la guerre par les soldats. La question principale qui est posée est de savoir comment ces derniers ont tenu pendant les cinq années du conflit. Or, deux camps paraissent s'opposer en France : d'un côté, celui qui est associé à l'Historial et au centre de recherches de Péronne, qui insiste sur la *brutalisation* et le consentement des soldats élevés dans une culture de guerre ; de l'autre, une opposition fédérée autour du Collectif de recherche international et de débat sur la guerre 14-18. L'histoire de la Première Guerre mondiale est ainsi divisée entre ces deux camps : ceux qui soutiennent Péronne, et ceux qui mettent en question ses positions. Qu'en est-il du cinéma dans ces enjeux d'histoire, et aussi de mémoire ? L. Véray et A. Becker, vice-présidente du centre de recherche de l'Historial, paraissent rattacher *Joyeux Noël* et *Un long dimanche de fiançailles* aux opposants à Péronne, mais les cinéastes ne semblent pas prendre part au débat directement, même si leur façon de traiter la guerre dans leurs films peut être aussi considérée comme une prise de position quant aux représentations qu'ils véhiculent, sciemment ou non. En conséquence, mis en rapport avec des films comme les deux précédemment cités, *Oh ! Uomo* s'inscrit dans une forme de contre-courant vis-à-vis des représentations dominantes actuelles, et de la mémoire organisée au sein de la collectivité. Un nombre bien moins important de personnes l'ont d'ailleurs visionné. Ces considérations permettent en tous les cas de soulever l'hypothèse que ce film est peut-être, aussi, une œuvre de résistance.

A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian réalisent cependant et avant tout un travail de recherches archéologiques en même temps que de créateurs, et leur film redonne en cela une dignité aux hommes filmés en 1919 comme aux images d'archives. *Oh !, Uomo* creuse dans les images, dans l'Histoire des histoires individuelles, il tisse des liens entre le passé et le présent, il travaille l'imaginaire et la mémoire, et ce par la mise en œuvre d'un dispositif poétique déstabilisant. Et en fin

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>39</sup> Il « est clair que nous avons perdu la bataille. Ils ont le film de Christian Carion [*Joyeux Noël*, 2005] pour eux : un peu d'antimilitarisme franchouillard, quelques anachronismes, plein de petites lumières, et on fait pleurer dans les chaumières. Quand je suis allée le voir au cinéma, je n'ai pas cessé de rire, et j'ai eu droit à des regards noirs ! », A. Becker, citée par J. Birnbaum, « 1914-1918, Guerre de tranchées entre historiens », *Le Monde*, 10.03.2006

de compte, c'est bien cela, ça nous regarde. Le film fait naître une forme de mélancolie, et celle-ci s'explique peut-être également par le fait que ces ruines filmées renvoient à un XXe siècle en train de disparaître. Dans les mutations profondes qu'a provoquées la Grande Guerre, il y a comme un écho des mutations, différentes, que vit le monde contemporain au présent, une sorte de perte de repères, tout autre, d'une autre violence, parfois plus symbolique, mais qui pose de la même façon cette difficulté à garder des traces du passé.

Le film a cependant soulevé des débats, et A. Bergala se demande à partir de ses derniers plans s'il ne s'agit pas là d'un cinéma « du moindre mal », et en même temps s'il peut en être autrement « à une époque du moindre mal »<sup>40</sup>. De même, s'il souligne qu'A. Ricci Lucchi et Y. Gianikian « restaurent des films et notre vision », et même s'il précise que la finalité de leur « travail permanent » permet aux « figures anonymes de l'histoire » d'apparaître, B. Benoliel semble trouver par moments le cinéma des deux auteurs italiens moralisant : « idéalement, ils voudraient laver les images de tout soupçon. »<sup>41</sup> La question se pose en effet, mais *Oh !, Uomo* n'est jamais didactique, ou démonstratif ; il se situe au contraire dans la rêverie, le vagabondage, toujours dans ce travail de l'imaginaire évoqué par A. Resnais. Ce travail, il consiste à rassembler les archives, à les regarder, les étudier, à écrire, à interpréter, et il est en cela comparable à la démarche de l'historien. Puis les deux auteurs répondent peut-être inconsciemment en citant W. Benjamin, et en renversant la relation : l'image doit peut-être sauver les Hommes de l'Histoire, et « Il faut sauver tous ces corps qui sont sur ces images »<sup>42</sup>. C'est tout un programme, certes, qui laisse peut-être un peu rêveur, mais en quelque sorte, c'est déjà ça, et c'est sans doute l'essentiel.

---

<sup>40</sup> BERGALA Alain, « Le moindre mal », *Les Cahiers du cinéma*, Paris, n°591, juin 2004, p. 24. A. Bergala évoque ici les plans de fin du film quand de faux pieds sont placés sur le corps d'un mutilé.

<sup>41</sup> BENOLIEL Bernard, « Les archéologues de la pellicule », *Les Cahiers du Cinéma*, Paris, avril 2000, Hors-série n°25 - Aux frontières du cinéma, p. 95.

<sup>42</sup> DE BAECQUE Antoine, *art. cit.*