

Pays barbare

France

Réalisation : Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian

Production : Les Films d'Ici, 2013

Distribution : Feltrinelli (Italie)

65 min

Avec *Pays barbare* (2013) Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian poursuivent leur relecture de bien sombres pages d'histoire datant de la première moitié du 20^{ème} siècle. Dès la fin des années 1970, suite à la découverte inopinée d'un premier et important stock de films amateurs, leur cinéma devient entièrement conçu à partir d'images sauvées de l'abîme et montrant, pour l'essentiel, la Première Guerre mondiale, des voyages exotiques de nantis en terres colonisées, la montée du fascisme en Italie ou encore l'avènement d'autres régimes totalitaires et barbares. Leur travail consistera dès lors à tisser des liens entre passé et présent, à disséquer ces images vouées à la disparition, à les interroger pour mieux contourner leur souvent abjecte vocation première, dans un geste de réappropriation auquel contribue fortement d'envoutantes bandes-son. Car musiques, voix et chants sont utilisés avec parcimonie et ménagent ainsi une place de choix au silence originel des images.

On connaît précisément la manière de faire des deux cinéastes depuis la publication dans la revue *Trafic* (n°13, hiver 1995) de leur texte « Notre caméra analytique ». Pour résumer, disons qu'il s'agit de refilmer le matériau de base avec une caméra – dite analytique donc, qu'ils ont eux-mêmes mise au point – afin d'agir sur la vitesse de défilement, le cadrage et les teintes. Ainsi, de film en film – citons *Du pôle à l'équateur* (1986), *Sur les cimes tout est calme* (1998), *Images d'Orient. Tourisme vandale* (2001) et *Oh uomo* (2004) –, élaborent-ils un cinéma plastique et poétique, historique et politique, en luttant contre une certaine amnésie par des moyens fuyant tout didactisme. C'est que, contrairement au tout-venant du film d'archives, ils manifestent une confiance certaine en l'image, et surtout en ce qu'ils en font, se dispensant ainsi de toute apparente volonté d'instruction, ne cherchant pas à élucider à tout prix le mystère que renferment inéluctablement ces images d'un autre temps, jouant pleinement de leur aura.

Pays barbare dissèque des images retrouvées plus récemment. Elles concernent la politique colonialiste menée par Mussolini en Afrique entre 1926 et 1937. Pourtant, le film s'ouvre sur des images de 1945. À la manière d'Andrei Ujica qui débutait son *Autobiographie de Nicolae Ceausescu* (2010) sur des images du procès expéditif précédant l'exécution du Conducator et de sa femme en 1989 avant de retracer longuement leur ascension et leur chute, Ricci Lucchi et Gianikian entament leur film sur des images laissées muettes et tournées Piazzale Loreto à Milan le 29 avril 1945. Elles montrent une foule célébrant l'exécution du Duce et de ses derniers partisans. Une phrase d'Italo Calvino précède ces images : « Après

avoir été à l'origine de tellement de massacres sans images, ses dernières images sont celles de son massacre. »

Les effets sur le défilement de la pellicule (ralentis prononcés jusqu'à la saccade, défilement arrière) et les recadrages sur cette foule amassée autour de corps, permettent de saisir des regards triomphateurs, des gestes significatifs (comme ce poing levé porteur d'espoir) mais aussi des objets (fusils et caméras). S'exprime alors et pleinement, dès ce prologue, une dimension politique ainsi décrite par Georges Didi-Huberman : « L'une des grandes vertus politiques du cinéma d'archives remontées, [...], consiste à remonter l'histoire à la recherche des visages perdus, je veux dire les visages qui ont peut-être aujourd'hui perdu leur nom, qui s'offrent à nous dans l'impouvoir et la mutité, mais qui n'ont rien perdu de leur force lorsqu'on les regarde se mouvoir dans la lumière tremblante de pellicules abîmées par le temps. ¹1/ » La force de ces visages de la Piazzale Loreto, souvent attirés par la caméra, suscite l'interrogation voire le soupçon plus que la certitude. Qui sont-ils ? Qui les filme ? Certains d'entre eux n'ont-ils pas servi ou admis le régime dont on célèbre la chute ? Si ces questions se posent instinctivement, elles n'appellent pas de réponses. Ces visages garderont leur part de mystère et en annoncent d'autres à travers une nouvelle remontée de l'histoire qui prend la forme du flash-back vers la période 1926-1937. Car si les massacres du dictateur déchu évoqués par Calvino n'ont effectivement pas été filmés, l'ascension du régime barbare les ayant rendus possibles l'a été, tout comme ceux qui en deviendront les victimes, filmés avec l'arrogance de ceux qui s'estiment supérieurs, sûrs de leur bon droit au nom d'un processus de civilisation. Avant les fusils, les caméras. C'est précisément ce que le film montre à travers huit parties de cinq à dix minutes scandées par des cartons.

Retour près de vingt ans en arrière donc ; au temps de sa splendeur, Mussolini est célébré et respecté. Un carton indique : « Libye, 1926. Année « napoléonienne » du Duce. Du rêve de la conquête de l'Empire à la transposition pratique de l'entreprise africaine. » Du haut de son cheval ou bien d'un balcon, le Duce préside cérémonies et parades militaires formées de troupes italiennes ou libyennes. Il est salué par une population locale docile, d'un salut fasciste par de jeunes italiens en uniforme. Comme pour mieux laisser le temps au spectateur de s'imprégner du contexte et du rapport de force, mais aussi de la plasticité des images, ça n'est que dans la séquence suivante, située vers Tripoli, toujours en 1926, que les premières voix (en français) font leur apparition. On reconnaît tout d'abord celle de Giovanna Marini (musicienne, chanteuse et ethnomusicologue vouée à la tradition musicale populaire italienne, fidèle complice des deux cinéastes), accompagnée au piano et chantant, sur des images de colons italiens dansant sur le pont d'un bateau : « On joue, on danse sur la Méditerranée. Confins d'une Europe qui aujourd'hui rejette ceux qui fuient la guerre et la faim, et acceptent le risque de se noyer en mer. Tombe profonde. » L'allusion à une situation contemporaine, celle de l'immigration africaine par la Méditerranée, bien qu'encore discrète, n'aura donc pas tardé à se manifester (j'y reviens). Les trois mêmes phrases sont répétées dans la foulée par Gianikian qui ajoute cependant – en français aussi, avec un accent prononcé et à un rythme très lent ménageant de longues pauses entre chaque phrase voire chaque mot qui annihilent toute impression didactique –, pour mieux revenir aux années 1920 et 1930 : « Aventures africaines d'entrepreneurs, de financiers, d'administrateurs, explorateurs, médecins, prêtres, sœurs, missionnaires, impatients d'arracher les Africains à la superstition et à l'esclavage. 1922-1932, occupation de la Libye. Pas de pitié pour les rebelles, qu'on exproprie de leurs biens mobiliers et immobiliers. 100 000 Libyens sont déportés entre juillet et décembre 1930.

¹ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2012, p. 148

On ne faisait pas de prisonniers, on fusillait tout le monde, hommes, femmes et enfants. » La machine de mort mussolinienne est en ordre de marche.

Les trois séquences suivantes sont conçues à partir d'images tournées en Italie tout en prenant soin de conserver le contact avec la situation en Afrique, et plus particulièrement en Libye où l'Italie est engagée dans une guerre. Ainsi voit-on tout d'abord des célébrations d'une collaboration entre classes dirigeantes et classes ouvrières marquant l'effort de guerre dans une usine textile, accompagnées de la lecture de lettres d'amour d'une jeune ouvrière à son fiancé, soldat envoyé à Tobrouk. Les cinéastes établissent ici un subtil contrepoint entre images témoignant d'une émulation collective et bande-son évoquant une liaison privée. Puis, des images d'un carnaval servent de prétexte pour dénoncer une concession des castes supérieures au peuple fonctionnant sur le même principe que celui de la colonisation ; un principe relevant de la poudre aux yeux et faisant passer de violentes conquêtes pour de simples découvertes. Enfin, la troisième séquence italienne montre de traditionnels défilés militaires et civils dans les années 1930. Les cinéastes ont ici recours à un effet dont ils ont souvent usé par le passé, le négatif. Les visages n'ont ici plus cours et disparaissent, seul le collectif compte, l'élan collectif des défilés ; l'Italie tout entière s'engage, comme un seul homme, dans le fascisme. C'est que, nous dit la voix de Gianikian : « Ils obéissaient, ils collaboraient à une politique qui poursuivait une conquête sanglante et cruelle. Il leur faut des uniformes, des costumes, bref, tout est question d'apparence », avant de préciser, en convoquant Hannah Arendt mais sans la nommer : « Des individus, ni pervers, ni sadiques mais normaux, d'une normalité épouvantable ». C'est alors que Gianikian s'autorise une pointe de didactisme, rarissime chez eux, en précisant ce qui peut permettre une simultanéité entre fascisme et colonialisme : « Le fascisme est une forme de gouvernement à travers laquelle un peuple entier peut être subjugué, à tel point qu'il est possible de l'abuser afin de subjuguier d'autres peuples. » Mais là encore, l'accent et le rythme des mots, bien ancrés dans les images qui les accompagnent, atténuent très fortement tout effet didactique.

Après ces séquences italiennes marquant l'avènement du fascisme, toute la suite du film est consacrée au travail de soumission sur le peuple africain. Le retour en Afrique se fait alors à travers un bien arrogant carton original datant de 1935-1936 et qui dit ceci : « Éthiopie, pour ce pays primitif et barbare, l'heure de la civilisation a désormais sonné ». La barbarie est bien sûr ailleurs et le commentaire ne manque pas de dénoncer des dérives sémantiques. Surtout, dès lors que le point de vue distancié de l'opérateur colonialiste est détourné par la caméra analytique du couple de cinéastes, la grâce des corps et des visages filmés, ceux de danseurs, de jeunes femmes ou encore d'enfants, devient évidente. C'est seulement lors de la première apparition d'un colon, avec d'étonnantes images le montrant lavant la nuque d'une jeune éthiopienne, que la grâce est entachée de servilité. Gianikian se souvient alors d'une lettre d'Abyssinie de Rimbaud dans laquelle, en 1887 (mais le film ne le précise pas), il remarquait que « les gens d'Harar ne sont ni plus bêtes, ni plus canailles que le nègre blanc des pays dits civilisés ». Avant cela, Gianikian se livre à une seconde allusion à l'immigration contemporaine : « Aujourd'hui, ici, en Europe, le racisme se répand, on s'arme pour chasser les pauvres, les étrangers inquiétants, pour les renvoyer dans leur enfer d'origine. »

L'avant-dernière séquence revient plus précisément sur la seconde guerre italo-éthiopienne (1935-1936). Elle met en évidence le déséquilibre des forces engagées de chaque côté, montre l'arsenal italien et le dénuement éthiopien. Et comme les massacres n'ont pas été filmés (« n'ont pas été documentés », dit le carton introductif), les voix s'occupent de les suggérer. Tour à tour, Gianikian lit des télégrammes ou des fragments de discours de Mussolini assumant son recours à une force et à une violence inouïes (notamment par le gaz,

l'extermination des opposants ou l'appel à la décapitation de l'Empereur d'Éthiopie), tandis que Giovanna Marini, sur de splendides vues aériennes, lit ou chante des propos de l'Empereur Haïlé Sélassié déplorant la mise à feu et à sang de son pays. De cette alternance de points de vue naît non seulement un sentiment de profonde injustice mais aussi celui de la persistance de la barbarie, car s'il n'est plus là fait mention de situations contemporaines, on ne peut s'empêcher de penser aux innombrables annexions de territoires parsemant l'histoire jusqu'à aujourd'hui.

Quant à l'ultime partie du film, elle est constituée d'un « Album de guerre en Afrique orientale 1935-1937 ». Une main – en négatif et bleutée sur fond noir – expose à l'objectif de la caméra une longue série de photos et photogrammes rythmée par un piano, montrant tout d'abord des ouvriers spécialisés italiens posant fièrement devant leur appareil destructeur (munitions, avions, chars...). « Ces hommes se préoccupent-ils des conséquences de leur travail ? Sont-ils capables de ne pas voir les folies et les horreurs de la guerre ? », s'interroge Giovanna Marini tandis que les images répondent aux deux questions. Très vite aussi, le montage intègre des images de la population locale et celles d'une famille italienne à la faveur de l'évocation d'une nouvelle correspondance. Mais comme elles ne montrent aucune souffrance, sur la fin de la séquence, photos et photogrammes passent également en négatif, annihilant ainsi la grâce des corps africains, mais surtout suggérant la mort à l'œuvre. Le film s'achève cependant sur un plan noir accompagné de la voix off d'Angela Ricci Lucchi (cette fois en italien) : « Insolent et atrocement grotesque, le fascisme revient. Nous ressentons de l'inquiétude. Nous sommes plongés dans une nuit noire. Nous ne savons pas où nous allons. Et vous ? » Le profond désarroi ainsi clairement exprimé n'a d'égal que la force de l'interpellation du spectateur aussitôt médusé. « Chaque époque a son fascisme » avaient pourtant prévenu peu auparavant les deux cinéastes. Ces images d'un autre temps ne nous dédouanent donc pas et apprendre à les regarder ne peut pas nuire.

En 2001, Raymond Bellour s'interrogeait : « Comment dire l'effet que ces films communiquent – non leur halètement perceptif singulier, tenant à l'art de leur reconstruction, mais grâce à cet art qui se donne une qualité propre d'hallucination comme règle de sentiment et de pensée, l'effet d'humanité qu'ils impriment, jusqu'à l'égarement ? ²/» L'effet communiqué aujourd'hui par *Pays barbare* relève toujours d'une forme d'hallucination. Force est pourtant de constater que Ricci Lucchi et Gianikian tentent délibérément et plus que jamais d'y échapper par instants, d'une part en manifestant une volonté instructive et historique, et d'autre part en se livrant à des allusions directes au monde d'aujourd'hui. Loin de se renier, leur travail s'en trouve enrichi. On est même en droit de considérer qu'ils trouvent là le parfait équilibre entre poétique et politique.

Antony Fiant

Extrait de Images documentaires n°80 (2014)

Ne peut être reproduit sans l'autorisation de la revue

² Raymond Bellour, « Des instants choisis de l'espèce humaine », *Trafic*, n°38, été 2001, p. 79, repris dans *La querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, P.O.L. Trafic, 2012, p. 457