



HAL
open science

(Re)montages du temps en art

Judith Michalet, Bruno Trentini

► **To cite this version:**

Judith Michalet, Bruno Trentini. (Re)montages du temps en art. *Proteus-Cahiers des théories de l'art*, 12, 2017. hal-02952101

HAL Id: hal-02952101

<https://hal.science/hal-02952101>

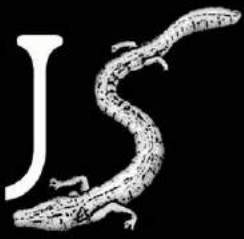
Submitted on 29 Sep 2020

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.

PROTEUS

Cahiers des théories de l'art



(RE)MONTAGES
DU TEMPS
EN ART



**NUMÉRO DOUZE
JUILLET 2017**

WWW.REVUE-PROTEUS.COM

Édito

Longtemps, les relations de l'art au temps se sont pensées au gré de systèmes de pensée : Winckelmann préconisait une création artistique respectueuse d'un modèle idéal passé, Hegel a insisté au contraire sur la manière dont l'art reflétait l'esprit de son époque, Nietzsche valorisait l'art intempestif, en rupture avec la tradition historiciste, Wilde et Saint-Simon pensaient chacun à leur façon que l'art préfigurait l'avenir. Mais le grand changement concerne tout autant la pensée de l'art que la pensée du temps et de l'histoire. Même si les télescopes permettent depuis déjà plusieurs siècles d'observer – grâce à la vitesse non infinie de la lumière – des événements qui se sont produits il y a bien longtemps, il a fallu patienter longtemps avant que ce phénomène physique trouve son pendant dans la pensée disciplinaire de l'histoire : la difficulté dans la démarche de l'historien n'est pas tant de trouver les bons documents que de comprendre ce qu'ils documentent.

Plus fondamentalement, ne pourrait-on pas étendre la remarque de Nelson Goodman au document et dire que ce dernier, comme l'œuvre d'art, ne se définit pas par des qualités intrinsèques, mais par la manière dont il est amené à fonctionner ? La proximité actuelle entre le champ sensible artistique et le champ scientifique historien incite en tout cas à étudier la manière dont tant d'artistes contemporains s'intéressent aux documents et aux archives afin de les implémenter d'une façon inédite, et de mettre ainsi en lumière une histoire qui n'avait pas été racontée en ces termes. Par cette démarche, il nous a semblé que les artistes *(re)montaient* véritablement le temps et que la « pulsion de remontage » qui les anime était soumise à une oscillation pendulaire allant de la volonté de découvrir des strates temporelles enfouies – sans projection liée à un contexte présent – au désir de ressaisir interprétativement le passé – à l'aune de l'urgence du présent.

À l'image d'un horloger qui répare une montre, ces artistes assemblent des pièces oubliées, ou mal mises, pour s'approcher d'une justesse. Toutefois, contrairement à l'horloger qui a une juste convention de la seconde et de l'heure, il n'y a pas – ou malheureusement devrions-nous dire « il ne devrait pas y avoir » – de convention de l'histoire. Ainsi, les articles du présent numéro de la revue *Proteus* analysent les répercussions artistiques et politiques du fait que le passé dont les archives sont censées rendre compte reste à interpréter. En mettant à l'épreuve les récits constitués, les imaginaires institués et les lectures historiques admises, les remontages temporels interrogés dans ce dossier induisent des formulations inédites du temps, d'un temps à venir encore en formation.

Le passé ressemble à un ensemble de rushes en attente d'être montés et remontés, indéfiniment.

Judith MICHALET et Bruno TRENTINI

Sommaire

(Re)montages du temps en art

Introduction – Formations et formulations du temps Judith MICHALET et Bruno TRENTINI.....	5
<i>Images latentes</i> . Douze photographies inédites de <i>Konstellation Benjamin</i> (l'ensemble de la contribution est téléchargeable depuis le site de la revue ou via cet hyperlien) Arno GISINGER (UNIVERSITÉ PARIS 8 – EPHA).....	4, 11, 21, 32, 44, 55, 66, 74, 86, 95, 109, 120
De quoi les expérimentations artistiques du passé sont-elles l'avenir ? – Portrait de l'artiste en historien à l'âge de la fin de l'histoire Aline CAILLET (UNIVERSITÉ PARIS I – UMR ACTE).....	12
Conjurer les images, abîmer les regards – Temps et montage chez Harun Farocki Thomas VOLTZENLOGEL (UNIVERSITÉ DE STRASBOURG – ACCRA).....	22
Du commentaire fictif pour remonter les archives – Puissances du faux chez Harun Farocki Amélie BUSSY (UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE – CLARE).....	33
Saisir « l'inconscient » de l'histoire – Autour de trois films de Sergei Loznitsa Sylvie ROLLET (UNIVERSITÉ DE POITIERS – FORELL).....	45
Entre respect de l'intégrité des sources et volonté de création – Le cinéma de Péter Forgács Rémy BESSON (UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL – CRIALT / IHTP).....	56
Ralentir, déployer, ouvrir les images – Notes sur <i>Natureza morta. Visages d'une dictature</i> de Susana de Sousa Dias Stefanie BAUMANN (UNIVERSITÉ NOVA DE LISBONNE – AELAB).....	67
Temps et multiversum dans les films « Carnets de notes » de Pier Paolo Pasolini Mélinda TOËN (UNIVERSITÉ PARIS I – UMR ACTE).....	75
La <i>pietà</i> de Guernica – Le retour d'un modèle figuratif chrétien dans un film révolutionnaire Aurel ROTIVAL (UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2 – PASSAGES XX-XXI).....	87
Entretemps et contretemps dans l'œuvre de William Kentridge Paul BERNARD-NOURAUD (EHESS – CRAL).....	96

Hors-thème

« L'avant-garde a bientôt cent ans », Présence Panchounette répète les Incohérents – Notes sur une reprise post-moderne Miguel EGAÑA (UNIVERSITÉ PARIS I – UMR ACTE).....	110
---	-----



Bahnhof Zoo, Berlin, lundi 30 octobre 2006, 15h00

Introduction

FORMATIONS ET FORMULATIONS DU TEMPS

C'est « en pensant, méditant, comparant, séparant, rapprochant » que, selon Friedrich Nietzsche, l'on devient « assez fort pour utiliser le passé au bénéfice de la vie et pour refaire de l'histoire avec les événements anciens ». En luttant contre la pensée historique téléologique, qui apprend « à courber l'échine et à baisser la tête devant la “puissance de l'histoire” » et conduit « à l'idolâtrie du réel¹ », l'artiste se donne les moyens d'agir en faveur d'un temps à venir, selon l'auteur des *Considérations inactuelles*. De même, c'est lorsque l'« Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation² » que, selon Walter Benjamin, des potentialités du passé peuvent surgir au bénéfice de l'avenir et que le champ de notre réflexion historique et politique peut s'ouvrir. Si le fait de « prendre l'Histoire à rebrousse-poil³ » a pu revêtir le caractère subversif d'une contestation de l'historicisme ou du projet téléologique du modernisme, cette posture à contre-courant semble aujourd'hui inhérente à toute lecture critique du temps. Aussi l'enjeu principal est-il moins de légitimer une méthode intempestive et anachronique visant à mettre en rapport des temporalités hétérogènes, à pratiquer des montages archivistiques et à élaborer des dispositifs de court-circuitage temporel producteurs d'étincelles, que de différencier et d'évaluer les diverses manières dont des artistes effectuent des *(re)montages du temps*.

Selon les termes de Georges Didi-Huberman, « il n'y a donc de “remontée” historique que par “remontage” d'éléments préalablement dissociés de leur place habituelle⁴ ». Tout remplacement d'élé-

ments d'archives *présents* – photographies, films, manuscrits, etc. – pratiqué par un artiste-monteur est donc un « remontage » *spatial* qui induit une « remontée » *temporelle*, une nouvelle perspective sur les faits passés *absents*. Y a-t-il de bonnes et de mauvaises façons de le faire ? Comment remonter le temps, et comment citer le passé, pour un artiste ? Reprenant la définition benjaminienne de l'« image dialectique », G. Didi-Huberman considère que Benjamin envisage la bonne façon de citer le passé lorsqu'il promet le suspens de deux termes opposés ouvrant un champ problématique non résoluble (les « points de suspension ») et non l'*Aufhebung* hégélienne de la contradiction qui conduit à la formation d'un troisième terme (le « point final »). Héritier de Warburg et de son « iconologie des intervalles », qui confronte les énergies inhérentes aux images, Benjamin montre ainsi la voie d'un montage respectueux de la singularité matérielle du document et de sa teneur problématique. Toutefois, dans leurs opérations de montage du temps, non seulement certains artistes accordent plus d'importance à la valeur testimoniale de l'image en tant que véhicule sensible et matériel, tandis que d'autres privilégient la valeur fictive de l'image en tant qu'élaboration mentale et fantasmatique, mais, parfois, un même auteur adopte ces deux stratégies distinctes, passant ainsi d'une intervention discrète – presque immanente au substrat archivistique – à une interprétation subjective nettement extrinsèque et, à ce titre, transcendante aux matériaux. Aussi les deux montages du temps ne sont-ils pas toujours montés l'un avec l'autre (« (re)montage ») ?

Ce que ce numéro de *Proteus* a voulu plus précisément questionner, c'est le sens de ce « respect » du matériau documentaire. « Dans ce *respect de la singularité* matérielle du document », écrit G. Didi-Huberman à propos de *En sursis* d'Harun Farocki, « le cinéaste intercale – par un montage qui, à lui seul, assume la fonction d'une véritable *punctuation dialectique* – des cartons où quelques phrases, très simples elles aussi, précisent la teneur factuelle de

1. Friedrich NIETZSCHE, *Considérations inactuelles II* (1874), P. Rusch (trad.), Paris, Folio Essais, 1992, p. 99 et p. 147 (pour cette note et les notes précédentes).

2. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages* (Fragment N 3, 1), J. Lacoste (trad.), Paris, Cerf, 1989, p. 479.

3. Walter BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire* (1940), VII, O. Mannoni (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2013, p. 63.

4. Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position*, Paris, Minuit, 2009, p. 131.

ce qu'on voit¹ ». Existe-t-il une « matière » du document indépendante du « montage » ? Le montage n'est-il pas toujours déjà une manipulation, et la matière n'est-elle pas toujours déjà manipulée ? Ou bien, au contraire, le montage permet-il de déjouer les manipulations et de contrer les adhésions naïves aux partis pris des monteurs, difficiles à repérer ? Le (re)montage permet-il d'accéder à une source originaire vierge de tout montage mystificateur ? Ou bien, consiste-t-il à dévoiler les mystifications dont une captation du réel – qui suppose toujours un montage, une mise en forme – fait déjà l'objet ? Où finit le respect de la matérialité du document et où commence la trahison ? Comment le détour par la fiction peut-il être paradoxalement un moyen d'accès à une couche de réalité documentée plus profonde contenue dans un document d'archive ? Les hypothèses fictionnelles ne se mêlent-elles pas inextricablement à l'enquête historique ? Le détour par la fiction ne permet-il pas en fin de compte d'atteindre ce qui, dans le document, peut devenir attestation ? Pour Benjamin,

dans l'image dialectique, l'Autrefois d'une époque déterminée est à chaque fois, en même temps, l'« Autrefois de toujours ». Mais il ne peut se révéler comme tel qu'à une époque bien déterminée : celle où l'humanité, se frottant les yeux, perçoit précisément comme telle cette image de rêve. C'est à cet instant que l'historien assume, pour cette image, la tâche de l'interprétation des rêves².

Faut-il se « frotter les yeux » pour une meilleure « interprétation des rêves », comme le note Benjamin dans ce fragment de son *Livre des Passages*, ou plutôt, rêver des interprétations pour mieux se frotter les yeux ? Ou, dans les termes d'Amélie Bussy, est-ce que la fiction introduite dans des œuvres documentaires « ne s'approprie l'image qu'au risque de pouvoir soutenir quelque chose que cette dernière *contient en propre*, et qu'il s'agit de porter à l'écran³ » ?

1. Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi*, Paris, Minuit, 2010, p. 111.

2. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages* (Fragment N 4, 1), *op. cit.*, p. 481.

3. Sauf mention contraire, les citations qui suivent sont extraites du dossier de ce numéro.

À la fois pénétrant, dubitatif et légèrement réprobateur, le regard de l'homme qui manipule – littéralement – un « objet souvenir » sur la couverture de ce numéro, invite d'emblée à une prise de distance à l'égard de certains montages temporels, en particulier, ici, un recyclage de symboles patriotiques qui opère une sorte de compression mémorielle. Dans cette photographie issue de la série *Plan américain* d'Arno Gisinger, l'objet commémoratif fait fusionner l'image des trois pompiers dressant un drapeau américain sur les ruines du World Trade Center – photographie prise par Thomas Franklin le 11 septembre 2001 – et celle des trois *marines* élevant en 1945 le drapeau américain sur l'île d'Iwo Jima – photographie de Joe Rosenthal qui symbolise la victoire américaine sur le Japon. Cette mémoire préfabriquée vendue aux touristes à New York en dit long sur le travail de démontage qui reste à faire...

Malgré les esthétiques différentes des auteurs convoqués, tous les articles de ce dossier interrogent les potentialités critiques d'un montage à la seconde puissance – un montage *de* montage – qui, paradoxalement, loin d'altérer ou de trahir les éléments matériels montés, fait accéder à une réflexivité sur le montage nécessaire à un retour vers la singularité du matériau, afin de mieux questionner ce dont cette singularité témoigne. Ainsi est assumée la « double tâche » évoquée par G. Didi-Huberman dans *Remontages du temps subi*, celle de « rendre lisibles ces images en rendant visible leur construction même » (p. 22). Les éléments photographiques et filmiques qui font l'objet de remontage de la part des artistes convoqués ici (notamment Mathieu Pernot/Philippe Artières, Harun Farocki, Péter Forgács, Sergei Loznitsa, Susana de Sousa Dias) proviennent de diverses sources d'archives et images prises par des opérateurs anonymes ou identifiés, aux statuts très différents :

1) les archives de l'hôpital psychiatrique de Picauville dans la Manche ;

2) les images tournées en mai 1944 au camp de transit de Westerbork aux Pays-Bas par le photographe et prisonnier juif Rudolf Breslauer, qui mourra quelques mois plus tard en déportation ;

3) les films muets tournés à Leningrad par des opérateurs d'actualité et des anonymes, d'une part, entre 1941 et 1944 durant le siège la ville, encerclée par la Wehrmacht, d'autre part, durant les cinq jours de l'état d'urgence en août 1991, lors du putsch tenté par la ligne dure du parti communiste ;

4) les films de famille amateurs du *Fonds de photographies et de films privés* de Budapest créé par Péter Forgács ;

5) les photographies et les films issus des archives de la Police Politique et de l'armée portugaises, réalisés durant la dictature de Salazar.

Dans certaines des œuvres étudiées, un long travail sur la matière filmique est parfois opéré avant qu'un geste, un regard, un détail ne vienne éclairer l'ensemble, et qu'une forme alternative d'écriture de l'histoire ne surgisse. Comme l'explique Sylvie Rollet, une certaine pratique du montage tend à révéler un « inconscient optique », au sens de Benjamin, c'est-à-dire un ensemble de détails cachés qui « étend, d'une part, notre compréhension aux mille déterminations dont dépend notre existence » et « parvient, d'autre part, à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné¹ ». Pour ce faire, les artistes recadrent, détaillent, ralentissent, sonorisent ou colorisent le matériau d'origine. Ils opèrent une sélection dans la source archivistique disponible. Parfois, des choix formels distincts à partir de la même archive sont opérés, comme ceux d'Harun Farocki et ceux de Péter Forgács, à partir des mêmes images prises par Rudolf Breslauer au camp de Westerbork. Ces choix dénotent des relectures de l'histoire et des éthiques du regard différentes, dont les analyses des articles de ce dossier nous invitent à évaluer l'écart et les nuances.

Évoquant le caractère mélancolique d'une forme archivistique de recherche en art encline à une investigation mémorielle déliée d'une projection dans l'avenir – et qui renforce, incidemment, le régime d'historicité que François Hartog nomme

« présentisme » –, Aline Caillet nous invite, dans son article « De quoi les expérimentations artistiques du passé sont-elles l'avenir ? », à considérer l'« artiste en historien ». Ce dernier remonte, expose ou rejoue des matériaux du passé afin d'activer un « régime potentiel » du temps et renouer ainsi, à l'âge de la fin de l'histoire, avec une croyance en l'histoire, c'est-à-dire en l'écriture possible de l'avenir. L'artiste qui « fait histoire », selon A. Caillet, « arrache l'archive au passé – il ne s'agit pas de s'y “plonger” mais de l'“extraire” – et l'installe au cœur d'un temps présent et partagé dans l'expérience, celui-là même dans lequel elle surgit ». Attentif à ce qui défait ce régime d'adhésion non critique aux images, à ce qui donc peut « abîmer » notre regard, c'est-à-dire lui éviter de rester englué à la surface d'un flux homogénéisé d'images conventionnelles, Harun Farocki, comme le montre Thomas Voltzenlogel dans son article « Conjurer les images, abîmer les regards », propose une œuvre dont l'ambition est de convertir le spectateur à une nouvelle lecture des images, sans pour autant l'enjoindre d'adopter un point de vue défini. « Farocki s'est tenu à distance à la fois des défenseurs de l'image comme preuve irréfutable et des critiques féroces des images qui tiendraient un rôle essentiel dans le processus d'aliénation des masses parce qu'elles les maintiendraient dans un état de passivité et de fascination », selon T. Voltzenlogel. Grâce au nouveau tissu visuel et sonore que le montage farockien de fragments filmiques compose, avec son « métier à détisser » qu'est sa table de montage, il offre au spectateur la possibilité de remonter lui-même les images. « Harun Farocki, comme Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, écrit T. Voltzenlogel, prend parti dans ses montages, le parti non pas des victimes éternelles dont les images voudraient figer leurs “conditions” ou leurs “statuts”, mais des vaincus, des opprimés situés historiquement et pouvant potentiellement être les futurs vainqueurs dans une société émancipée. C'est encore ce qu'il nous faut imaginer. »

Revenant sur certains plans de deux films de Farocki qui ont déjà connu une grande fortune critique, *En sursis* et *Images du monde et inscription de la guerre*, Amélie Bussy s'appuie sur plusieurs de ces commentaires existants et pousse plus loin l'analyse du va-et-vient subtil entre monstration de

1. Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée*, thèse XVI, 1936, 2^{ème} version, P. Klossowki (trad.), (pour cette note et la précédente). Cité par Sylvie Rollet.

la trace documentaire et suggestion d'hypothèses interprétatives. Dans « Du commentaire fictif pour remonter les archives », elle met ainsi en évidence le fait que c'est parce que Farocki « exagère » dans *Images du monde et inscription de la guerre*, « qu'il re-met en scène l'image et la re-joue filmiquement au présent, que l'archive photographique, trace d'un instant unique, se met à prendre vie ». Ainsi, faire jouer les « puissances du faux » en s'autorisant des « surinterprétations contradictoires et successives » qui « viennent interroger et rendre palpable le trouble témoignage des images » semble finalement le meilleur moyen de respecter la matérialité du document et ce qu'elle contient de lueurs cachées, qui resteront toujours en partie voilées.

« Donner à voir » – c'est-à-dire donner à imaginer, à penser, à comprendre – et éviter de « faire voir » – c'est-à-dire éviter d'imposer un régime de vision, une lecture, autoritaire –, tel est aussi le projet du réalisateur ukrainien Sergei Loznitsa, notamment dans trois de ces films qui impriment une « inflexion majeure à la réflexion sur la puissance "documentaire" de l'appareil cinématographique » et qui, pour certaines raisons profondes, comme le démontre Sylvie Rollet dans son article « Saisir "l'inconscient" de l'Histoire », forment une trilogie¹. À partir d'images d'archives de la ville de Leningrad – dans *Blocus* (2006) et dans *L'Événement* (2015) – ou à partir de plans filmés par le cinéaste lui-même lors de l'occupation de la place de l'Indépendance de Kiev – dans son film-chronique *Maïdan* (2014) –, S. Loznitsa monte des images qui nous plongent dans le temps suspendu de villes en état de siège. Tour à tour, la caméra des opérateurs dans Leningrad assiégée en 1941-1944, celle de journalistes ou autres habitants de cette même ville durant l'état d'urgence d'août 1991, et enfin, celle de S. Loznitsa en 2014 sur la

place Maïdan, sont dans ces conditions amenées à filmer des groupes de citoyens unis par une même énergie, soit de survie dans des conditions extrêmes, soit de détermination dans la contestation politique. En montant ces matériaux documentaires, S. Loznitsa a pu « détruire l'image convenue d'une masse unanime et compacte » et rendre visible, écrit S. Rollet, « un événement minuscule capable, à lui seul, de redéfinir la catégorie politique de "peuple" en en faisant éclater les images convenues ». Attentif à certains détails, grâce au remontage du cinéaste, le spectateur peut alors faire cette expérience décrite par Benjamin dans le *Livre des passages* : « découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total² ». Comme le met en lumière S. Rollet, S. Loznitsa aurait été amené progressivement à cette révélation : « il aurait fallu qu'il en passe par sa chronique de l'occupation de la place Maïdan pour que la singularité des présences humaines parviennent à la lisibilité, dans des films d'archives ».

Tenter de faire surgir des strates profondes et refoulées de notre mémoire collective en intervenant sur les matériaux d'archives par recadrages, ralentis, fondus au noir et par l'ajout d'une bande-son musicale, est-ce un geste de remontage qui vise à accéder à une vérité cachée logée dans les traces, ou à sentir un hors-champ traumatique, à partir des lacunes et des éléments référentiels manquants ? Comme le montre Rémy Besson dans son article « Entre respect de l'intégrité des sources et volonté de création », le réalisateur hongrois Péter Forgács choisit d'adopter une poétique du réemploi qui s'émancipe d'un respect strict de la source documentaire afin de produire une œuvre contemplative, mettant le spectateur dans un état d'attention flottante lui permettant de mieux pénétrer l'inconscient de l'histoire. Les micro-histoires privées qui constellent ses films – entièrement composés d'images d'archives – sont celles de familles hongroises dans leurs moments d'insouciance. Dans *Meannahile somewhere... 1940-1943* (1994), P. Forgács nous donne à voir, par fragments, le déroulement d'une humilia-

1. Le regard de S. Rollet sur ces trois documentaires de Loznitsa semble pénétré d'un intérêt – déjà exprimée dans son ouvrage *Une éthique du regard* – pour « l'impensé de l'acte de saisie photographique » qui fait « brutalement retour ». Cf. Sylvie ROLLET, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*, Paris, Hermann, 2011, p. 57 : « La trace ne peut devenir signe que pour le regard qui la questionne, pour la pensée qui l'interprète et lui donne sens : seul le pré-visible peut devenir visible ».

2. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, op. cit., p. 477. Cité par Sylvie Rollet.

tion publique par le réemploi d'un film qui documente la tonte des cheveux d'un couple – une Française et un soldat allemand –, sous forme de séquences intercalées entre les autres plans du film, montrant et laissant aussi imaginer ce qui peut se passer d'autre « pendant ce temps ». Si les plans sur le quai de gare du camp de transit de Westerbork, tels que P. Forgács nous les montre, ne peuvent induire d'erreur de lecture relativement au référent, comme R. Besson le précise, c'est pour que le travail d'élaboration du spectateur sur les événements historiques ne s'effectue pas à partir d'une appréhension faussée. Contrairement à d'autres films qui ont mésusé de ces séquences filmées par le prisonnier Breslauer, *Meantwhile somewhere...* les montre de façon à ne pas « illustrer un quelconque propos général sur la déportation pré-existant à la monstration des images ». Aussi, en tant qu'elles ne se dissimulent pas, les libertés d'appropriation prises par P. Forgács, comme la colorisation, le recadrage, etc., ne portent pas atteinte à l'intégrité des sources, comme l'explique R. Besson. C'est pour cette raison que P. Forgács choisirait « de rendre visible chacun des gestes créateurs portés sur l'archive ».

Plutôt que d'inciter à un déplacement fantasmatique vers un contre-champ absent, certains remontages d'archives ne recherchent-ils pas, à l'inverse, l'immersion *dans* la matière testimoniale livrée ? Dans le film *Nature morte. Visages d'une dictature* (2005), alors que les interventions sur les matériaux d'archives pratiquées par l'artiste portugaise Susana de Sousa Dias, sont multiples (slow motion, recadrage, fondu au noir, nappe de musique électroacoustique), l'absence de commentaires permettant de contextualiser précisément les images donne l'impression au spectateur qu'il est confronté à une œuvre qui laisse les documents à l'état brut. Comme si, en pénétrant plus profondément leur matérialité, le remontage permettait de dissocier l'idéologie propagandiste qui les imprègne des présences humaines résistantes qui les animent. Il semblerait que la temporalité décélérée du film plonge les fragments dans une atmosphère inquiétante qui rend perceptible l'ambivalence et la mince frontière qui sépare la soumission et la résistance, notamment dans la première séquence évoquée par Stefanie Baumann où un

petit singe marche d'un pas incertain vers deux bras tendus. L'animal semble à la fois se prêter *et* résister à une domestication elle-même incertaine : est-ce un apprentissage bienveillant ou un jeu cruel ? Comme S. Baumann le met en évidence dans son article « Ralentir, déployer, ouvrir les images », par « diverses stratégies artistiques [...] l'artiste vise à détourner les productions visuelles de l'objectif qui a présidé à leur fabrication, afin d'en extraire une strate sensible qui se refuse à son intégration dans le dispositif idéologique et le suspend momentanément ». De cette strate sensible sourd ainsi « l'expressivité intense » des « photographies d'identité, en dépit de leur format standardisé et leur visée identificatoire », « les moments où les personnages filmés percent l'écran par un regard lancé droit à l'objectif », ou encore, « des gestes singuliers et des expressions qui détonnent avec la grande image polie de l'idéologie ».

Parfois, la voie fictionnelle de la reconstitution historique peut être empruntée et prévaloir sur l'utilisation des matériaux d'archive. C'est notamment le cas de *L'Arbre de Guernica* (1975), film de Fernando Arrabal qui relate un épisode de la Guerre civile espagnole au moyen des régimes de référentialité différents. Une partie de la force politique de ce film réside dans l'importance que prend une séquence en particulier, selon Aurel Rotival : le surgissement d'une survivance de type warburgien. En effet, le remploi du motif de la *pietà*, explique A. Rotival dans son article « La *pietà* de Guernica », ouvre « l'actualité des revendications portées par son film à la mémoire des gestes et des corps qui ont modelé le répertoire symbolique ». Chez Pier Paolo Pasolini également le montage fait coexister des temporalités différentes et apparaît ainsi des survivances : « le passé, la tradition, la légende, le mythe ouvrent un horizon de réalisation possible en tant que chantier et rendent possible la transformation de la réalité en vue d'une libération des peuples », écrit Mélinda Toën. En particulier, dans ses films en forme de « carnets de notes » (« *appunti* »), qui documentent le processus réflexif sur un travail documentaire en cours, Pasolini se met en scène en train d'évoquer certains mythes anciens dans des lieux et à des périodes qui leurs sont étrangers – comme pour

les décontaminer d'une temporalité mortifère qui les habite par inoculation du récit mythique. Le concept de « multiversum » d'Ernst Bloch, qui permet de penser l'entrelacement de temporalités différentes, devient particulièrement opérant pour appréhender la méthodologie pasolinienne, comme l'explique M. Toën, qui consiste notamment à « traquer ces topos politiques où il existe encore des poches de non-contemporanéité, des îlots non amalgamés par la société consumériste et

néocapitaliste ». Un autre entremêlement temporel est encore envisagé dans ce dossier : pratiquer le contretemps pour être en phase à la fois avec soi-même et avec « les moments oubliés de l'histoire sociale » d'un pays. C'est un geste qui peut se déployer à des niveaux formels différents. Comme l'explique Paul Bernard-Nouraud dans son article « Entretemps et contretemps dans l'œuvre de William Kentridge », la « traînée » laissée par le fusain est comme « une œuvre *recordée* avant qu'on ne puisse la dire *archivée*, parce qu'elle “consigne”, “garde trace” et “souvenir” de ses états passés ». Une « impulsion d'archives » préside donc bien aussi au processus de création de Kentridge qui fait de l'acte de dessiner et de l'acte d'animer le dessin le cœur d'une réflexion sur les temps : matériologique, machinique, psychique et historique.

Enfin, par l'ouverture de ses propres archives, en nous livrant douze photographies inédites de *Konstellation Benjamin* (2005-2009), Arno Gisinger intervient dans la version complète du numéro en essaïmant d'autres points de vue sur les lieux de sa série de trente-six arrêts sur images, découpés, en collaboration avec Nathalie Raoux, dans les



Konstellation Benjamin, Espace Tempo, Pau, 2017
photographie : Mathieu Miannay

années d'exil de Walter Benjamin¹. Dans le fichier à part consacré à cette nouvelle série nommée *Images latentes*, la contribution d'A. Gisinger prend une forme plus développée et se lit différemment. Elle invite à un retour réflexif sur l'enquête menée sur le trajet du philosophe en fuite. Ainsi, en questionnant les choix de prises de vue, passés et actuels, en creusant les écarts temporels et spatiaux, ces images latentes ouvrent un nouveau champ d'investigation pour le lecteur.

Judith MICHALET et Bruno TRENTINI

1. Une partie de *Konstellation Benjamin* sera présente à l'exposition « Paysages français. Une aventure photographique (1984-2017) » à la BNF, site François-Mitterrand, du 24 octobre 2017 au 4 février 2018. Voir aussi : ARNO GISINGER / NATHALIE RAOUX, *Konstellation. Walter Benjamin en exil*, Transphotographic Press, Paris / Bucher Verlag, Vienne 2009. 120 pages, bilingue allemand—français, avec une postface de Georges DIDI-HUBERMAN.



San Antonio, Ibiza, vendredi 4 avril 2008, 07h21

De quoi les expérimentations artistiques du passé sont-elles l'avenir ?

PORTRAIT DE L'ARTISTE EN HISTORIEN À L'ÂGE DE LA FIN DE L'HISTOIRE

L'art est aujourd'hui l'un des lieux où l'autorité de l'archive et du récit historique se voit interrogée. Des « remontages » du temps, tels que le collage, le recours au fragment, le re-enactment¹ ou encore des narrations non-linéaires expérimentent des nouvelles manières d'écrire l'histoire et inventent de nouveaux modes de présentation et d'exposition de l'archive. Si l'on se doit d'interroger la légitimité et la valeur – à la fois esthétique et scientifique – d'œuvres qui entrelacent, de façon plus ou moins explicite ou assumée, des procédés et méthodes tantôt issus de l'art, tantôt de l'histoire, on peut également se demander, sur un plan cette fois politique, de quoi cet intérêt pour l'histoire est le symptôme. Le temps ne constitue plus aujourd'hui un modèle d'intelligibilité pour nos sociétés en crise qui ne croient plus en l'avenir² et il peut sembler surprenant, dans ce contexte, que les artistes s'intéressent à l'histoire. Faire de l'histoire, c'est certes l'étudier mais pour mieux laisser une place au présent et donner une chance au futur. En cela, l'historien embrasse tous les temps³ : il est celui qui, en se penchant sur hier, nous aide à comprendre aujourd'hui pour mieux réorienter demain. Or cette conception de l'histoire comprise comme articulation dynamique a été congédiée depuis déjà plusieurs décennies : les

générations nées après 1968 ont grandi sous le leitmotiv de sa « fin⁴ », ont vu, dans de nombreux domaines, le schème du temps supplanté par celui de l'espace⁵, ont assisté au remplacement du concept de passé par « le quatuor formé par la mémoire, la commémoration, le patrimoine et l'identité⁶ », et ont à peine aperçu un futur déjà lourdement assombri par la menace écologique. Le passé s'est obscurci, l'avenir s'est fermé et le présent s'est imposé comme notre unique horizon. Le – bref – régime moderne d'historicité s'est mué en un « présentisme » identifié par François Hartog⁷ comme une configuration qui délie les phénomènes du passé comme du futur, et saisit ce dernier dans les prismes du flux, de l'imédiateté et de la prévision à très court terme, tendant à faire du présent notre horizon indépassable. Mais même si le régime moderne de l'histoire est désormais discrédité et si les utopies du

1. Par re-enactment, nous entendons les reconstitutions performées de l'histoire. Cf. Aline CAILLET, « faire et refaire l'histoire : les pratiques de re-enactment », *Dispositifs critiques. Le documentaire du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 95-108.

2. Crise corollaire de celle des grands récits sur lesquels s'adossait la foi en un progrès dans l'histoire qui a laissé sans repère la gauche radicale.

3. Cette conception de l'histoire est celle avancée notamment par l'école des Annales contre une conception positiviste et restreinte de celle-ci comme connaissance du passé, renouant avec la définition originelle de Thucydide pour lequel l'analyse historique portait sur le temps présent, ses origines et ce qui aidait à en rendre compte, à le comprendre.

4. Cf. Francis FUKUYAMA, *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme* [*The End of History and the Last Man*], Paris, Flammarion, 1992. Ouvrage consacrant la victoire idéologique du libéralisme après l'effondrement du bloc de l'Est.

5. Le tournant spatial dans le champ des humanités annoncé par Michel Foucault dans les années 1980 recouvre sur ce plan des formes ambivalentes. S'il a donné lieu à des productions véritablement pertinentes du côté de la théorie critique, l'idéologie du « spatialisme », dénoncée depuis les années 1990 par notamment Jean-Pierre Garnier, a en revanche, elle, visé à occulter le caractère processuel et par là même historique de certains phénomènes, tels que les inégalités territoriales et les antagonismes de classe. Pour une sélection de ses articles, cf. <<http://libertaire.free.fr/JPGarnier30.html>>, consulté le 10 juillet 2017.

6. François HARTOG, *Croire en l'histoire* (2013), Paris, Champs Flammarion, 2016, p. 49.

7. Présentisme dont il est encore difficile de dire s'il constitue un régime d'historicité à part entière, ou s'il n'est qu'une forme transitoire vers un autre nouveau. Cf. François HARTOG, *Régimes d'historicités. Présentisme et expérience du temps* (2003), Paris, Seuil, 2012.

progrès ont fait long feu¹, l'histoire en tant que telle ne peut exister que dans la mesure où elle articule ces trois temporalités, au risque autrement de s'abolir dans une réification du passé. Ainsi que l'analyse très justement Enzo Traverso :

Pendant plus d'un siècle, la gauche radicale s'est inspirée de la célèbre onzième thèse sur Feuerbach de Marx : les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde, il faut maintenant le changer. Lorsqu'en 1989 la gauche est devenue « sans abri spirituel » après avoir pris conscience de l'échec des tentatives passées de transformer le monde, ce sont les idées mêmes avec lesquelles on avait essayé de l'interpréter qu'il a fallu remettre en question. Et quand, une décennie plus tard, de nouveaux mouvements sont apparus qui proclamaient qu'« un autre monde est possible », ils ont dû réinventer leurs identités intellectuelles et politiques. Ils ont dû *se* réinventer en forgeant des pratiques – et même, à plusieurs égards, des théories – inédites dans un monde privé d'un futur visible, pensable, ou imaginable².

On peut dès lors se demander dans quelle mesure les formes de la fabrique en art participent de cette réinvention, ou si, à l'inverse, elles succombent à la tentation d'une vision mélancolique de l'histoire comme « remémoration des vaincus » et avalisent ainsi la rupture de la dialectique entre passé et futur qui caractérisait la lecture marxiste de l'histoire. Renouer avec cette dialectique et cette conception stratégique de la mémoire suppose de ne pas cantonner l'histoire dans les bornes d'une simple connaissance du passé. Croire encore à l'histoire, c'est, depuis le temps présent, « croire en une certaine ouverture du futur³ » ; un futur aujourd'hui à peine entrevu, et si redouté tant il semble annoncer de catastrophes⁴.

1. Ainsi que le souligne encore François Hartog : « l'histoire, celle du concept moderne d'histoire, était structurellement futuriste puisqu'elle était une manière de désigner l'articulation des deux catégories du passé et du futur, le nom moderne de leur toujours énigmatique rapport. Elle était concept d'action et impliquait la prévision. », *op. cit.*, p. 31.

2. ENZO TRAVERSO, *Mélancolie de gauche*, Paris, Éditions de la Découverte, 2016, p. 6-7.

3. FRANÇOIS HARTOG, *Croire en l'histoire*, *op. cit.*, p. 54.

4. Catastrophe écologique avant toute chose, mais aussi

C'est pourquoi pour comprendre la portée politique des liens qui se tissent aujourd'hui entre l'art et l'histoire, il convient d'interroger une relation souvent inexplorée : celle entre ce désir d'histoire des artistes et son reflux dans notre société contemporaine. Le travail artistique de l'histoire affirme-t-il un souci du passé en tant que tel (un passé négligé par la science historique, un passé refoulé, un passé qui demanderait réparation, ou encore un passé-refuge) ; une volonté d'amorcer une critique du présent ; ou un besoin de réinventer un futur ? S'agit-il d'un attrait plastique des artistes pour la forme du matériau historique (le témoignage, les archives, les documents, les sites...) ou d'une volonté plus « structurelle » et profondément historique en ce sens, de réengager dans le présent des enjeux propres au processus historique ? L'artiste-historien peut-il nous donner la possibilité d'encore « faire histoire » et nous sortir du présentisme dans lequel nous sommes en train de sombrer et qui obstrue tout horizon ?

Jeux d'archives : l'artiste en historiographe

Quel crédit accorder à la posture de l'artiste en historien ? Et celle-ci atteste-t-elle d'un véritable égard pour l'histoire ? On notera d'abord que cet intérêt des artistes pour la discipline historique s'inscrit dans le mouvement plus général du « retour du réel⁵ » et du « tournant documentaire⁶ » dans l'art au tournant du XXI^e siècle, qui a connecté de façon inédite les pratiques artistiques aux sciences humaines : là où certains se font his-

politique sous la menace de l'islamisme radical et de l'eschatologie qui le fonde. Auxquelles s'ajoutent les différents discours « déclinistes », de droite et d'extrême-droite – déclin de la grandeur de la France et de l'identité nationale –, mais aussi de gauche au travers les thèmes du déclinisme, de la fin du modèle social, etc. Très différents bien sûr dans leurs idéologies, ces discours ont pour point commun d'exprimer une forte inquiétude du futur.

5. Cf. Hal FOSTER, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, 2006.

6. Pour une présentation synthétique accompagnée des principales références et citations à propos du tournant documentaire. Cf. Aline CAILLET & Frédéric POUILLAUDE (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Presses Universitaires de Rennes, introduction, à paraître en 2017.

toriographes voire historiens, d'autres se font cartographes, urbanistes, ethnographes ou encore sociologues. Celui-ci est également à mettre au compte d'une imprégnation des études postcoloniales dans le champ artistique¹. Ces dernières, remettant en cause les procédures d'autorité de construction des discours, ont en effet fait valoir que les grands récits réputés objectifs masquaient bien souvent une idéologie de la domination, et que ce que nous appelons « le réel » est toujours déjà enserré dans des discours. L'art a assez naturellement relayé cette critique, en portant notamment sur le devant de la scène la parole de minorités et révélant la part imaginaire qui s'enchaîne dans toute réalité. Sans doute, enfin, doit-on également prendre en considération le régime d'historicité propre à l'art, lequel diffère quelque peu du régime historique en tant que tel. Ainsi que le souligne Mark Godfrey, dans le texte intronisant l'expression de « l'artiste en historien² », le passé pour les artistes est avant tout une catégorie qui appartient à l'histoire de l'art et à l'aune de laquelle il doit être considéré. La représentation de l'histoire dans l'art s'inscrit dans une tradition – et donc un régime historique – qui est celui de l'art avant d'être celui partagé par une culture et une société. Même si certains dispositifs artistiques invitent le spectateur à éprouver un nouveau rap-

port à l'histoire et portent en cela une préoccupation au-delà de la seule sphère artistique, ils restent, conclut-il, un phénomène marquant avant tout pour l'art contemporain³, expérimentant une forme « archiviste de recherche » plutôt qu'une manière d'écrire ou de faire l'histoire.

On peut conduire une analyse similaire à partir de l'autre texte de référence en la matière, « L'impulsion archiviste » d'Hal Foster. Si celle-ci rejoint en partie le devenir historien de l'artiste, elle ne saurait toutefois s'y assimiler. Le goût des artistes pour l'archive déborde en effet largement de la seule sphère de l'histoire et s'incarne dans des formes artistiques qui ont parfois peu à voir avec celle-ci – notamment dans la pratique postmoderne du remake, du recyclage ou encore du pastiche⁴. Par ailleurs, Hal Foster, toujours rétif aux effets de mode et de séduction, sonde l'idéologie qui pourrait nourrir, par devers elle, cette impulsion archiviste⁵. Quels sont dès lors les usages critiques d'archives que l'on peut retenir ? Et, d'autre part, conformément à notre problématique, de quelle relation au temps ceux-ci sont-ils le symptôme ?

Pour ce faire, l'on doit d'abord établir ce que peut légitimement recouvrir cette figure de « l'artiste en historien » ; formule qui agrège deux régimes poétiques distincts : celui de l'histoire et celui de l'art⁶. Et de fait, le plus souvent, « les

1. On signalera sur ce point l'excellent livre récemment paru : GIOVANNA ZAPPERI (dir.), *L'Avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

2. « Until recently, it might have seemed that historical representation, which in the mid-nineteenth century was considered the most serious role for art, had only peripheral importance in contemporary practice. We were taught that the abstraction of modernist painting prevented artists from addressing history and that when Pop art banished abstraction it was only to address itself to the present. Though this kind of account is now under scrutiny, with attention being paid to abstract representations of historical events and to Pop's address of specific historical experience, revisionist historians of abstraction and Pop would still hesitate before stating that historical representation was central to these art forms. » MARK GODFREY, « The artist as historian », *October*, n° 120, printemps 2007.

Version numérique de l'article disponible sur : <<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/octo.2007.120.1.140?journalCode=octo#.WCHojdxtCRs>>, consulté le 10 juillet 2017.

3. Cette non porosité atteste de la difficulté du geste critique au sein d'un art autonomisé: il doit tout à la fois opérer du dedans (de l'art et de l'histoire et de ses formes) et se tourner vers le dehors pour viser son but. C'est précisément cette tension qui est pointée ici.

4. Argument qui va dans le sens de celui que nous avançons supra selon lequel les pratiques artistiques « historiennes » doivent être aussi appréhendées dans le prisme de l'histoire de l'art. Rejouer le passé pour bien des artistes signifie jouer dans l'art le postmoderne contre le moderne.

5. Cet art archiviste (*archival art*), note-t-il, peut en effet participer de la « raison archiviste » (archive reason) propre à nos sociétés de contrôle qui tend à archiver le passé, surveiller le présent et prédire l'avenir ; dérive possible qui atteste du caractère périlleux de l'opération critique en art, laquelle est toujours susceptible de se retourner en son contraire.

6. « Les œuvres historicisées restent des œuvres d'art et des œuvres de l'art. L'intégration concrète en elles de documents et d'archives réels ne doit aucunement oblitérer leur dimension imaginaire, comme elle ne doit pas non plus estomper ou faire éventuellement disparaître la réalité

usages de l'archive dans l'art se situent dans un espace liminaire entre la représentation et la production du passé, entre le réel et la fiction, le public et le privé, l'objectivité et la subjectivité¹, rendant par là même leur statut incertain et trouble. On peut toutefois appréhender différemment ce mariage de deux poétiques – au demeurant fondateur de l'histoire elle-même, qui, en tant que récit, s'est constituée comme genre littéraire bien avant d'être instituée comme science –, en convoquant la distinction entre histoire et historiographie. En introduisant des matériaux historiques dans leurs œuvres, les artistes « font-ils de l'histoire » à l'instar des historiens ou cet usage vise-t-il la remise en question de la manière dont ceux-ci la font ? Il s'agirait moins alors, pour l'art, de faire de l'histoire que de contester, en la déconstruisant, la manière dont celle-ci s'écrit, à l'instar d'un artiste comme Matthew Buckingham étudié par Mark Godfrey, qui s'intéresse à l'histoire avant tout pour critiquer ses modes de représentation². Giovanna Zapperi insiste, pour sa part, sur le fait que « l'expérimentation artistique permet d'explorer des formes alternatives d'écriture de l'histoire qui prennent pour point de départ les omissions, les absences et ce qui a été délibérément occulté ou détruit³ ». Parmi ces « tactiques critiques », elle retient l'appropriation subjective, la narration non-linéaire, le fragment ou encore l'allégorie⁴, des procédés formels qui, eux, relèvent pleinement de l'art. Mais cette déconstruction passe aussi par l'emprunt de méthodes

propres à la science historique, ce qui tend à brouiller la frontière entre art, histoire et historiographie et rend bien aventureuse la séparation entre les différents régimes :

Cette posture critique suggère qu'une forme de connaissance historique est en train d'émerger dans le champ de l'art : le recours aux documents d'archive dans l'art donne lieu à des enquêtes et à l'appropriation critique des méthodes de la recherche historique⁵.

Incertaine et fragile, mais toutefois légitimée par ses formes critiques de l'historiographie, la figure de l'artiste-historien ressortirait ainsi d'une figure essentiellement épistémologique.

Creuser le temps présent, ouvrir des brèches pour l'avenir

Le spectateur de l'art, et plus encore l'individu qui habite son époque, pourrait légitimement s'interroger sur ce que cette posture, aussi précieuse et pertinente soit-elle dans le champ des humanités, vient activer dans notre temps présent commun et partagé. Évoquant une œuvre de Alighiero Boetti, jouant sur le télescopage entre passé et futur (deux plaques-monuments à la fonction commémorative portant les dates du *16 dicembre 2040* et du *11 luglio 2023*), Sophie Wahnich s'interroge sur la capacité de l'archive à nous parler d'un « temps carambolé » : « L'archive sortie de son dépôt d'archive opère-t-elle sur ce mode ? Peut-elle être considérée comme la trace, non d'un événement mais d'une boucle du temps⁶ ? » Dans quelle mesure les jeux d'archives peuvent-ils dépasser leur seule fonction de (re)examen du passé à des fins de connaissance et creuser notre temps, ouvrir des brèches pour l'avenir ? Sans doute l'opération foucauldienne à l'égard de l'archive, largement reprise par les artistes-historiens, vise-t-elle à produire de telles boucles temporelles, en posant en son cœur le sens que celle-ci recèle dans le contemporain. Se demandant ce qui peut définir un « historien foucauldien », Philippe Artières suggère d'ailleurs

historique des éléments repris. D'où l'interrogation sur leur statut de mixités ou d'hybridité de ces étranges objets situés plastiquement et sémantiquement entre réalité historique et fiction. » Jacinto LAGEIRA, *L'Art comme Histoire*, Paris, Mimésis, 2016, p. 30.

1. Giovanna ZAPPERI, « Introduction », *L'Avenir du passé*, *op. cit.*, p. 7.

2. « In approaching each new subject, Buckingham is as concerned with researching particular events or stories as he is with researching the way in which such events have formerly been narrated or indeed ignored in received historical writing. Following historiographers such as Hayden White, he has been attentive to the ideologies concealed in various kinds of narrative – to what White termed “the content of the form.” » Cf. Mark GODFREY, *art. cit.*

3. Giovanna ZAPPERI, *op. cit.*, p. 7.

4. *Ibid.*, p. 8.

5. *Ibid.*, p. 9.

6. Sophie WAHNICH, « Faire archives », *L'Avenir du passé*, *op. cit.*, p. 18.

un rapport singulier aux archives [...]. Les chronologies sont souvent chevauchements, mais ce qui fait rupture, c'est soudain l'archive. Une correspondance, une circulaire, un fragment de journal, quelques lignes d'un rapport font parfois événement. Cette attention au moindre, à l'infime éclat dans la masse des écrits, et ce geste qui consiste à en opérer l'extraction, la découpe, tel est peut-être ce qui définit l'historien foucauldien. [...] Il y a chez Foucault une pratique singulière d'opérer les traces du passé ; on peut voir le résultat de ces opérations sur les fiches de lecture du philosophe lors de ses séances à la Bibliothèque nationale ; cette opération n'est jamais la même mais elle consiste à promener son bistouri au plus près des tissus et d'ouvrir les cadavres. Cette opération est toujours accompagnée d'un questionnement sur les archives mêmes. Sans doute être historien foucauldien contemporain nécessite ce passage au miroir de l'archive ; il convient de l'interroger non pas seulement comme source mais comme objet d'histoire. Ne pas céder à son goût mais commencer par faire l'histoire de cette trace écrite¹.

Ce « passage au miroir de l'archive » réalisé par bon nombre d'œuvres contemporaines, ne repose pas tant sur le principe de la manipulation poétique de l'archive (avec toute la suspicion qu'elle suscite et qui rend trouble le statut des œuvres, entre production artistique et production historique) que sur celui de sa seule irruption *hic et nunc* – l'archive comme événement de/dans notre temps. Invités à travailler par Le Point du Jour et la Fondation Bon-Sauveur sur les archives de l'hôpital psychiatrique de Picauville (Manche) avant sa démolition, l'historien Philippe Artières et l'artiste photographe Mathieu Pernot ont cherché une manière de conserver la mémoire du lieu. Informés de l'existence d'un service audiovisuel animé par un infirmier passionné, ils se retrouvent alors en possession d'un véritable trésor oublié : des centaines d'images, des années 1930 à nos jours, conservées dans de nombreux cartons, pochettes ou classeurs :

1. Philippe ARTIÈRES, « Les historiens et la crise des archives », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2001/5, n° 48-4bis, p. 16-43.

La plupart des images n'étaient pas légendées, on n'en connaissait ni les auteurs, ni les personnes représentées, mais le corpus était formidablement divers et témoignait, outre de la vie d'une institution, de tous les usages du médium : portrait d'identité, photographie d'architecture, imagerie médicale, photographie de vacances, reportage de presse, instantanés domestiques, cartes postales ou images officielles. Très vite, s'est imposée à nous l'idée que ce corpus constituait moins l'histoire en images d'une institution, emblématique de l'évolution de la psychiatrie, qu'une histoire de la photographie vue depuis l'hôpital, lieu de vie à la fois spécifique et banal – une histoire non marginale mais à la marge, une sorte d'asile des photographies. Ainsi, s'établissait une correspondance entre la nature et le sujet de ces images : ici, pas de grands noms, ni le plus souvent d'événements remarquables mais le quotidien d'anonymes ; pas de chefs d'œuvre bien composés mais l'éclat du réel que la photographie enregistre. [...] *L'Asile des photographies* ne prétend donc pas à l'exactitude, quoiqu'il s'agisse de documents, ni a fortiori à l'exhaustivité, bien que fidèle à leur diversité. Il traduit avant tout une expérience, la nôtre, inscrite dans une histoire collective, et comme telle multiple².

Ce cas de conversion de l'archive – sans que celle-ci ne devienne artefact dans la mesure où elle n'a pas été retouchée³ – est sans doute emblématique

2. Philippe ARTIÈRES et Mathieu PERNOT, dossier de presse de l'exposition *L'asile des photographies*, La maison Rouge, 13 février - 11 mai 2014.

3. L'artiste parfois intervient sur les images préexistantes : pour *Le Grand ensemble* (2007), Mathieu Pernot a collecté aux Puces des cartes postales des années 1950-1970 qu'il a simplement agrandies tout en conservant les bords ciselés et les signatures des photographes. Cette plus grande liberté prise à l'égard du matériau historique tient, à la fois, au caractère populaire (et en ce sens déjà approprié) de ces images, et au désir de l'artiste de donner la possibilité au spectateur « d'entrer dans l'image » : « je voulais donner une forme monumentale à cette collection, en faire une sorte de monument des utopies urbaines déchues ». Si les formes d'intervention sur le matériau historique diffèrent selon les projets, il s'agit à chaque fois de « trouver une forme à l'histoire » et le dispositif muséographique le plus juste pour la restituer en exposant les documents. C'est cette exigence qui engage alors tantôt un travail d'historien, tantôt un travail d'artiste. Cf. « Trouver une forme à l'histoire », Entretien avec Mathieu Pernot par Étienne Hatt, *Vu Mag*, n° 5, 2010. <http://www.mathieupernot.com/textes_01.pph>, consulté le 10 juillet 2017.

de ce qui peut se jouer, bien au-delà des enjeux strictement épistémologiques et historiographiques, dans les pratiques artistiques de l'histoire. Si sa nature – non pas document mais photographie – et sa fonction – non pas trace de l'histoire d'une institution, mais expression des usages d'un médium – se voient ici dérangées, c'est peut-être plus encore l'espace-temps même de l'archive qui se voit « carambolé¹ ». L'opération foucauldienne du passage au miroir « présentise » l'archive au sens à la fois spatial et temporel. D'une part, elle arrache l'archive au passé – il ne s'agit pas de s'y « plonger » mais de l'« extraire » – et l'installe au cœur d'un temps présent et partagé dans l'expérience, celui-là même dans lequel elle surgit. En ce sens, elle travaille le temps historique conçu comme temporalité dynamique et s'avère à même de réarticuler le passé à notre présent et, dans cette mesure même, de « faire histoire ». Se faisant, d'autre part, par ce geste même de présentation, elle spatialise l'archive, l'offrant ainsi à l'installation artistique ; laquelle se voit en retour également perturbée par la radicalité que peuvent prendre alors ce type d'exposition. Ainsi que le souligne Hal Foster :

1. Autre forme de carambolage, celui qui consiste à donner une allure d'archive à des images contemporaines, manière à la fois d'archiver le présent et de révéler ce qui en lui fait déjà « monument », à l'instar de *Expired* de l'artiste libanais Ziad Antar, série de photographies de bâtiments architecturaux évoquant la modernité, prises sur pellicules en noir et blanc, périmées depuis 1976, provenant du mythique studio Scheherazade du photographe Hashem El Madani. L'appareil utilisé est lui-même ancien, un Kodak Reflex datant de 1948. L'image qui en sort est souvent floue, passée, et le film recouvert de tâches : « When I took this film and started to make images, I wanted to somehow continue the work of the archive, but I also had this anti-archival urge, this feeling that I didn't want the results to be expected or predetermined. And that is why I used this expired film, which is both from an archive as such and can be used to develop further a broader archive of images but with less of a documentary feel to it [...], to a certain extent, the expired film is both 'archival' yet also lends itself to an aesthetic of the archive, a sense of agedness, but it also disrupts any certainty in the process of archiving. » « An Aesthetics of Expiration », Ziad Antar in Conversation with Anthony Downey, 2 mai 2012. <<http://www.ibraaz.org/interviews/14>>, consulté le 10 juillet 2017.

Dans un premier temps, les artistes archivistes cherchent à rendre les informations historiques, souvent perdues ou déplacées, physiquement présentes. À cette fin, ils développent l'image, objet ou texte trouvé et favorisent le format de l'installation comme ils ont l'habitude de le faire. (Fréquemment, ils usent avantageusement de sa spatialité non hiérarchique, ce qui est plutôt rare dans l'art contemporain.)²

En cela, complète Foster, la figure de l'artiste-archiviste s'inscrit dans le sillage de celle de l'artiste-curateur³, faisant alors de celle-ci moins une figure *poïétique* que *praxique*. Le travail de collecte de photographies accompli par *The Arab Image Foundation*⁴, structure fondée par des artistes, dont notamment Akram Zaatari, opère ce retournement en ce qu'il consiste à archiver des photographies documentant l'histoire récente du Moyen-Orient et à réaliser dans un second temps des expositions dont les artistes membres de la fondation sont les commissaires⁵.

2. « In the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaces, physically present. To this end they elaborate on the found image, object, and text, and favor the installation format as they do so. (Frequently they use its nonhierarchical spatiality to advantage – which is rather rare in contemporary art.) » Hal FOSTER, art. cit. (traduction personnelle).

3. « Certainly the figure of the artist-as-archivist follows that of the artist-as-curator, and some archival artists continue to play on the category of the collection. » Hal FOSTER, art. cit.

4. « The Arab Image Foundation is a non-profit organization established in Beirut in 1997. Its mission is to collect, preserve and study photographs from the Middle East, North Africa and the Arab diaspora. The AIF's expanding collection is generated through artist and scholar-led projects. The Foundation makes its collection accessible to the public through a wide spectrum of activities, including exhibitions, publications, videos, a website and an online image database. » <<http://www.fai.org.lb>>, consulté le 10 juillet 2017.

5. Voir notamment les nombreux projets initiés par Akram Zaatari : *The Vehicle. Picturing moments of transition in a modernizing society* en 1999, exposition itinérante qui s'est tenue au Liban, Syrie, Egypte et Jordanie. Ou plus récemment *Objects of Study/The archive of studio Shebrazade/Hashem el Madani/Studio Practices* (2007), corpus de photographies issues du studio de Hashem el Madani prises entre 1948 et 1982. 117 de ces photographies font désormais partie de la collection de la Tate Modern à Londres et ont fait l'objet d'une exposition en 2008.

Une opération similaire de présentation – au sens à la fois spatial et temporel – s’applique également au témoignage. De nombreuses œuvres faisant succéder des témoignages bruts filmés¹ constituent à cet égard le pendant d’installations artistiques qui exposent telles quelles des archives. Si ce travail artistique peut s’inscrire dans la lignée du traitement historiographique² du matériau historique par l’art exposé *supra*, il prolonge plus fondamentalement l’opération critique foucauldienne en ce qu’il participe lui aussi d’une réarticulation passé/présent, dans la mesure où le temps du témoignage – le moment où la parole s’énonce – ne coïncide pas avec celui de l’événement³ – le temps de l’épreuve du réel. Ainsi qu’en conclut Jean-Louis Déotte, commentant la théorie freudienne de l’après-coup⁴ :

Tout témoignage se place ainsi sous le signe de l’écart, que voudrait annuler la notion de « témoin oculaire ». En d’autres termes, il n’y a pas d’antériorité de l’événement sur le témoignage. D’où l’impossibilité de toute « re-présentation », au sens strict (qui ferait de l’événement un réel préexistant). C’est donc du seul régime de la « présentation » – c’est-à-dire de l’avènement, sous nos yeux de

l’événement, dans et par l’acte de témoigner – que relève la temporalité du témoignage qui, dans son impossible coïncidence avec l’événement, devient le seul temps où puisse s’inscrire l’événement⁵.

Celui-ci implique en outre une situation dialogique dans la mesure où celui qui témoigne le fait devant et pour autrui. Ainsi son temps coïncide-t-il avec celui partagé avec le spectateur auquel il s’adresse. Cette boucle temporelle, outre son caractère dynamique, convertit, tout comme pour l’archive, sa nature et sa fonction : non pas acte de remémoration tourné vers le passé mais expérience présente orientée vers la transmission et, par là même, ouvrant sur un lendemain. Cette inflexion de l’histoire vers la forme du témoignage n’est pas toutefois sans équivoque : si elle ouvre un espace – largement occupé par l’art⁶ – pour l’écriture d’une contre-histoire (celle des sans-grades, des infâmes, des opprimé-e-s, des oublié-e-s...), à rebours d’une histoire officielle, elle peut aussi devenir le lieu qui l’évacue au profit d’une approche purement mémorielle. C’est pourquoi il faut aussi juger cette place grandissante de la forme-témoignage dans les représentations artistiques de l’histoire à l’aune de l’orientation mémorielle⁷ qu’a prise l’histoire depuis les années 1980. L’enjeu tient précisément dans la manière dont cette forme-matériau est à même de réinvestir l’histoire, c’est-à-dire – au sens avancé en introduction de ce texte – de rendre possible un futur.

Ces quelques brèches ouvertes par un passé pointant vers nous nous renseignent encore peu sur la place et la fonction que pourrait occuper l’artiste-historien, non pas dans l’histoire de l’art, ni même encore dans l’écriture de l’histoire, mais bel et bien dans notre temps politique. F. Hartog, à ce titre, interpelle écrivains et historiens :

1. Soit au sein d’un même film, soit au moyen d’une installation à plusieurs écrans. Voir parmi bien d’autres *Objects of War* (2000-2006) de Lamia Joreige, série de témoignages sur la guerre du Liban ; *Khiam* (2007), de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige ; *The Portraits of Stories* (1998-2008) d’Esther Shalev Gerz.

2. Dans la mesure où le témoignage a souvent été perçu par les historiens comme un matériau peu fiable, du fait de sa subjectivité et de la fragilité de la perception et de la mémoire sur laquelle il s’appuie. Voir à ce sujet, Hélène WALLENBORN, *L’Historien, la parole des gens et l’écriture de l’histoire : le témoignage à l’aube du XXI^e siècle*, Lovreval, Éditions Labor, 2006.

3. Il faut à ce sujet distinguer le témoin comme *testis*, celui qui se pose en tiers, du *superstes*, celui qui a traversé une épreuve et lui a survécu. C’est surtout le témoignage du second qui suppose cet intervalle, particulièrement quand il s’agit d’expériences traumatiques. Cf. Sylvie ROLLET, « Personne ne témoigne pour le témoin », *Chimères*, 1/2007, n° 63, p. 191-212.

4. Concept introduit en 1896, que Freud emploie pour désigner un processus de réorganisation ou de réinscription par lequel des événements traumatiques ne prennent une signification pour un sujet que dans un *après-coup*, c’est-à-dire dans un contexte historique et subjectif postérieur, et qui leur donne une signification nouvelle.

5. Jean-Louis DÉOTTE, *L’Époque des appareils*, Lignes & Manifestes, Paris, 2004, p. 31, cité par Sylvie ROLLET, *op. cit.*

6. « Quand bien même l’Histoire établit ou pourrait établir certains faits et réalités vraies et véridiques, c’est l’art qui sauvegarde cette mémoire charnelle, mémoire de l’expérience ou d’une expérience atroce de l’histoire. L’art est éminemment l’espace de l’expérience ou des expériences. » Jacinto LAGEIRA, *L’Art comme Histoire*, *op. cit.*, p. 40.

7. Orientation mémorielle corollaire de la fin de l’utopie du progrès. Voir sur ce point ENZO TRAVERSO, *op. cit.*, p. 6.

Que font-ils, les uns et les autres, avec le temps nouveau, ce temps qui marche et accélère ? Embarquent-ils volontiers ou non dans le train du temps, cherchent-ils à en descendre ? Bref, comment se positionnent-t-ils par rapport au régime moderne d'historicité¹ ?

C'est à cette question, posée en ouverture de ce texte, qu'il convient, pour finir, de tenter de répondre.

Se tourner vers demain : vers une praxis de l'art

Les représentations futuristes en art – aussi bien utopiques que dystopiques – ont sombré avec la croyance en un temps linéaire qui les étayait. Le réel a supplanté l'imagination et la mémoire est venue occuper la place laissée vacante. Pour autant, toute société démocratique a besoin de croire en la possibilité d'inventer son futur ; cette contingence est constitutive de son projet politique. Et même, serions-nous tentée d'ajouter, c'est à cela que l'histoire est utile. L'illusion moderniste n'est pas d'y avoir cru mais de s'en être remis à la seule catégorie du Temps – appelée tantôt ruse de la raison, tantôt matérialisme historique –, pour combler cet horizon d'attente. Si ces processus d'effectuation sont disqualifiés, l'histoire, reste néanmoins pour nous, peuples démocratiques et en cela historiques, une exigence politique :

La perte de sens la rend plus obscure, plus menaçante, mais non moins présente. [...] Si l'histoire n'a jamais eu ou n'a plus de sens, peut-on la faire, ou croire qu'on la fait ? Oui dès lors qu'on admet qu'il y a un écart entre ce qu'on croit faire et ce qu'on fait effectivement. [...] Bref, la disparition de la Providence, de la ruse de la raison, d'une figure ou d'une autre du destin ne modifie pas radicalement les choses².

Comment retrouver une prise sur l'avenir et comment l'art peut-il nous aider ? Les expérimentations artistiques peuvent-elles débloquent une his-

toire qui patine dans le présent quand elle ne prend pas les formes politiques ambiguës de la commémoration³, de la crispation identitaire ou, dans l'art, des fantômes et autres ruines de la modernité⁴ ? Dans *Les Potentiels du temps*, Aliocha Imhoff, Camille de Toledo et Kantuta Quiros imaginent un régime d'historicité alternatif, à la fois à celui moderne et au présentisme, qu'ils nomment « régime potentiel » : « nouage de temps qui s'entrelacent, entre passé, présent et futur. Des nouages temporels que l'on retrouve au cœur de nombreuses pratiques de l'art aujourd'hui et que l'on pourrait très volontiers qualifier de *dispositifs chronopolitiques*⁵ ». Ce régime potentiel consiste à agiter de nouvelles possibilités pour l'avenir, à l'appréhender non pas sur le mode de ce *qui sera*

3. Commémoration qui se mue désormais en « esprit de commémoration » selon l'expression de François Hollande dans le discours du 7 novembre 2013 prononcé à l'Élysée à propos des commémorations à venir de la première guerre mondiale. Expression déclinée par le chef de l'État, en « esprit de Verdun », « esprit du 11 janvier », « esprit du 26 mars » – à propos de la révolution malienne de 1991. On ne peut que rester perplexe sur cette manière de convoquer dans le discours des événements récents et sur la nature de cette injonction, qui en appelle plus à une clôture de l'événement qu'à ses prolongations dans l'avenir. Pour François Hartog, cette tendance à la commémoration est une des techniques de présentification qui « valorise l'affectif plus que l'analyse distanciée. » *op. cit.*, p. 99.

4. Les œuvres d'art qui convoquent le passé le font aussi trop souvent sur un mode pour le moins politiquement ambigu, qui manifeste un goût pour la décrépitude confinant parfois au *Ruin Porn* : « cette esthétique qui se veut celle d'un monde d'après, post-apocalyptique, post-moderne, n'est jamais que la réactualisation d'une fascination ancienne pour les mondes perdus sous la forme d'une nostalgie réactionnaire occidentale. La mise en scène de la ruine vise à cacher la misère du monde : elle dévoile en fait les ressorts d'une idéologie en béton armé. » Diane SCOTT, « Retour des ruines », *Vacarme* n° 70, janvier 2015, p. 23. Dans un autre registre, on notera aussi la consommation toujours plus effrénée et superficielle des images d'archives par le cinéma et la télévision, dénoncée par Sylvie LINDEPERG dans *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2013.

5. Aliocha IMHOFF, Camille DE TOLEDO, Kantuta QUIROS, *Les Potentiels du temps*, Manuella éditions, 2016, p. 87. Trois œuvres dans le livre illustre ces dispositifs chronologiques : le JRMiP – *The Jewish Renaissance Movement in Poland* de Yael Bartana ; le projet *Make it Work* – le théâtre des négociations initié par Bruno Latour et Frédérique Ait-Touati ; *The Battle of Orgreave* de Jeremy Deller présentée *infra*.

1. François HARTOG, *Croire en l'histoire*, *op. cit.*, p. 35.

2. *Ibid.*, p. 27-28.

mais de tout ce *qui serait*¹ ; ce qui en soi, dans son projet même, nous invite à faire une place pour demain dans notre présent².

Parmi les formes de « remontages » du temps effectués par les artistes, le re-enactment (du moins certains d'entre eux) est sans aucun doute l'une de celles qui ouvre sur un avenir sans retomber dans un historicisme naïf. *Praxis* à part entière, bousculant autant les formes canoniques de l'écriture de l'histoire par les historiens que de sa représentation artistique, le re-enactment semble relancer par là même le processus historique. *The Battle of Orgreave* (2001) de Jeremy Deller et *La commune* (2003) de Peter Watkins constituent à cet égard deux œuvres³ qui, en ne cessant pas de nous interroger sur le passé, nous font méditer sur l'avenir. La mobilisation populaire opérée par Jeremy Deller pour organiser le re-enactment de l'affrontement le plus marquant entre mineurs et policiers sous l'Angleterre thatchérienne, est là pour nous rappeler avant tout que le Royaume-Uni n'en finit pas de subir les ravages induits par ces politiques ultra-libérales conduites depuis les années 1980 ; que les conséquences aujourd'hui pour les jeunes générations continuent à se faire sentir, mettant en danger l'avenir même de la région lourdement frappée par le chômage et la misère. Rappeler et donner à comprendre ce qui s'est passé vise précisément pour Deller à enrayer ce désastre pour infléchir le devenir économique du pays. *The Battle of Orgreave* fait l'histoire : elle inscrit l'événement

du re-enactment dans le sillage de la bataille elle-même et donne à entendre, 17 ans plus tard, la voix de ceux qui, quoique vaincus, sont toujours vivants. En cela, sa démarche artistique relève de la *praxis* et s'inscrit moins dans le registre de la connaissance que de l'action créatrice entendue au sens de Castoriadis comme constitution du nouveau⁴.

La Commune de Peter Watkins repose elle aussi sur une même dynamique praxique. En superposant le temps de La Commune de Paris (1871) au temps présent des luttes sociales de la fin des années 1990⁵, Peter Watkins effectue surtout un geste militant qui vise à relancer les mouvements de révoltes populaires en les réinscrivant dans leur histoire récente⁶. Où en sommes-nous des luttes aujourd'hui ? Pour quel avenir sommes-nous prêts à nous engager ? Cet avenir est le nôtre et il nous appartient, artistes, intellectuels, historiens, de nous en saisir.

Aline CAILLET

1. « Si le futur est ce qui sera, suivant les scripts émancipateurs et les utopies passées, l'avenir dont nous parlons est tout ce qui peut arriver, tout ce qui pourrait être, tout ce qui serait. Tel est l'horizon d'espérance dans lequel il s'encode désormais. » *Les Potentiels du temps*, *op. cit.*, p. 97.

2. Inventer l'avenir n'implique pas nécessairement de se projeter hors du temps présent mais se fait *hic et nunc* dans l'orientation que nous donnons à nos actes. À propos des plans de rigueur budgétaires imposés par l'Union Européenne, l'économiste Thomas Piketty ne cesse d'en appeler à une restructuration de la dette ; une mesure qui conditionne moins une politique économique qu'elle n'engage la possibilité même de faire encore histoire : payer la dette, c'est nous condamner à solder *ad nauseam* les comptes du passé ; l'effacer, c'est laisser une chance pour les générations futures de construire un nouveau modèle économique.

3. Pour l'analyse détaillée de ces deux œuvres, voir Aline CAILLET, *op. cit.*

4. « L'essentiel de la création n'est pas "découverte", mais constitution du nouveau : l'art ne découvre pas, il constitue ; et le rapport de ce qu'il constitue avec le "réel", rapport assurément très complexe, n'est en tout cas pas un rapport de vérification. [...] L'émergence de nouvelles institutions et façons de vivre, n'est pas non plus une "découverte", c'est une constitution active. » Cornélius CASTORIADIS, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p. 200-201.

5. Rappelons qu'a eu lieu en décembre 1995 le plus grand mouvement de grève depuis 1968. Il reste encore aujourd'hui le plus important.

6. La préoccupation de Peter Watkins était aussi à cet égard pédagogique dans la mesure où l'histoire de La Commune de Paris est une oubliée des manuels d'histoire ; preuve que le passé, même dans une forme figée, peut encore revêtir une valeur subversive...



Bibliothèque nationale, Paris, mardi 20 mars 2007, 11h48

Conjurer les images, abîmer les regards

TEMPS ET MONTAGE CHEZ HARUN FAROCKI

Si nous regardons des images, elles aussi nous regardent, nous regardent regarder. Aussi étrange que cela puisse paraître, dans les films de Harun Farocki, les images militaires, industrielles ou de vidéosurveillance, abîment nos regards. Nos manières habituelles de voir sont corrodées. Elles sont mises en abyme pour défaire les couches de regard qui s'enchevêtrent en nous et pour laisser place à une béance : l'existence d'un *inconscient politique optique*¹ que la critique audiovisuelle de l'icologie politique que formule Farocki vise à laisser émerger à la surface des images.

Il faut être aussi méfiant envers les images qu'envers les mots. Images et mots sont tissés dans des discours, des réseaux de significations. [...] Ma voie, c'est d'aller à la recherche d'un sens enseveli, de déblayer les décombres qui obstruent les images².

C'est ce credo brechtien qui détermine l'éthique et l'esthétique de son travail qui sont l'articulation d'« une patiente insistance sur la durée, [d']un regard antinihiliste et [d']une impulsion matérialiste³ ». La singularité du travail de Farocki réside dans son attitude « anti-pédagogique » laquelle est l'expression d'une fidélité à un certain brechtisme ; non pas le brechtisme pédagogique tel qu'on l'entend habituellement, mais un brechtisme dont le souci est de « délivrer les mots et les images de leur valeur d'échange (en pouvoir),

pour les rendre à un nouvel usage (en liberté)⁴ ». Farocki a su inventer un dispositif cinématographique qui, contrairement à bon nombre de films documentaires et militants, ne suppose pas un spectateur ignorant qui aurait besoin d'être éduqué, formé, informé pour se révolter mais qui, au contraire, instaure un espace-temps dans lequel le spectateur est libre de circuler dans et entre les images pour (*co-*)produire, et non pas uniquement réceptionner, une interprétation. Être spectateur des films de Farocki signifie se retrouver face à l'œuvre d'un cinéaste émancipé des pouvoirs et des significations immédiates des images. C'est être témoin d'un travail cinématographique de captation, d'observation, de montage et d'analyse des images-sons.

Dans l'ère médiatique contemporaine dans laquelle les images prolifèrent, Farocki s'est tenu à distance à la fois des défenseurs de l'image comme preuve irréfutable⁵ et des critiques féroces des images qui tiendraient un rôle essentiel dans le processus d'aliénation des masses parce qu'elles les maintiendraient dans un état de passivité et de fascination. Au fil des années, il a tracé patiemment une méthode de production de films et d'analyses des images qui nous invite à les penser sereinement et à envisager des possibilités d'en faire de nouveaux usages pour accompagner et enrichir la production d'une théorie critique des images et de la société.

Afin de préciser l'orientation esthétique et politique de Farocki, il faut mentionner l'influence, en plus de Brecht, d'une seconde figure majeure du

1. J'emprunte et associe ici deux concepts : le premier, « l'inconscient politique », provient de *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique* de Fredric Jameson et le second, « l'inconscient optique », de Walter Benjamin dans *Petite histoire de la photographie* et *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Voir également l'ouvrage de Rosalind KRAUSS, *L'inconscient optique* (1993), M. Veubret (trad.), Paris, Au Même Titre, 2002.

2. Cité dans Christa BLÜMLINGER, « Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux », dans Harun FAROCKI, *reconnaître & poursuivre*, textes réunis et introduits par C. Blümlinger, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2002, p. 11.

3. Hanns ZISCHLER, « Travailler avec Harun », P. Rusch (trad.), *Trafic*, n° 43, automne 2002, p. 27.

4. Jacques RANCIÈRE, « Le compromis culturel historique », *Les Révoltes Logiques* : « La traversée de Mai ou Les chemins du pouvoir (1968-1978) », n° spécial, janvier 1978, p. 126.

5. Voir à ce sujet la controverse entre Jean-Luc Godard et Claude Lanzmann au sujet des images perdues ou inexistantes de l'extermination des Juifs d'Europe. Libby SEXTON, « Anamnesis and Bearing Witness : Godard/Lanzmann », in Michael TEMPLE, James S. WILLIAMS et Michael WITT, *For Ever Godard*, Londres, Black Dog Publishing, 2004, p. 364-379.

théâtre militant et politique : Peter Weiss¹. Écrivain, peintre, cinéaste, auteur de nombreuses pièces de théâtre, il s'inscrit dans la tradition allemande du théâtre militant et politique, de Piscator à Brecht, en fondant le *Dokumentarisches Theater*² : le « théâtre documentaire », genre théâtral qui connaîtra son heure à la fin des années 1960, décennie de formation artistique et politique de Farocki.

Ainsi, il est important d'observer la pratique de Farocki à la lumière des « Notes sur le théâtre documentaire » de Weiss qui accompagne sa pièce *Vietnam Diskurs* dans l'édition française³. On y lit les quelques principes fondateurs du « théâtre documentaire », lesquels ne sont pas étrangers au propre travail de Farocki. Weiss propose une forme théâtrale articulée autour de la présentation aux spectateurs de documents authentiques et lui donne pour tâche d'opérer la critique du camouflage (que nous dissimule-t-on ?), la critique de la falsification de la réalité (quelle période historique est occultée ?) et la critique du mensonge (quels sont les effets d'un mensonge historique). Ces critiques gravitent autour de la question centrale : à qui profitent le camouflage, la falsification de la réalité et le mensonge ? Énigme que le théâtre doit élucider afin de démontrer aux spectateurs les possibilités d'agir concrètement dans une situation. Le « théâtre documentaire » doit construire, par un travail de collage et de montage des docu-

ments, un point de vue d'observateur analysant et proposant un « schéma-modèle » de la situation en vue de rendre sensible le caractère transformable de celle-ci. Mais il n'épouse pas pour autant une position objective et neutre : il doit « prendre parti ».

Peter Weiss écrit que « la scène du théâtre documentaire ne représente plus la réalité saisie dans l'instant, mais l'image d'un morceau de réalité arraché au flux continu de la vie. » Cette phrase résonne avec certains passages du livre du philosophe allemand Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, consacrés au montage dans l'œuvre de Brecht qui se caractériserait par sa capacité à arracher une image à la situation qui était la sienne jusqu'alors et à l'insérer dans une nouvelle. Le flux continu de la vie est plein d'interruptions, de failles, de mutations « non encore décidés et posés comme achevés⁴ ». La spécificité du montage brechtien que l'on retrouve chez Farocki est de s'emparer des documents, ces fragments de la vie, et d'en faire « les particules d'un autre langage, d'autres informations, la figure provisoire d'une réalité ouverte [...] ; [d']expérimenter la manière dont [elles] fonctionne[nt] dans une vie nouvelle⁵. »

Tel serait le point de vue que je défendrais dans ce texte : le montage de Farocki, à la suite de celui de Straub-Huillet dans *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene (Introduction à la Musique d'accompagnement pour une scène de film d'Arnold Schoenberg, 1972)*, vise à dynamiser l'ordre temporel des événements et de leurs images que le respect de la chronologie maintient à distance. Se recompose alors une nouvelle configuration sensible des images, de nouvelles possibilités de circulation permettant au spectateur d'établir de nouveaux rapports entre les images, donc de nouvelles pensées non seulement des images mais également de l'Histoire et de la situation qui est la nôtre.

1. En 1979, Harun Farocki réalise à Stockholm un film d'entretien avec Peter Weiss (*Zur Ansicht : Peter Weiss*) consacré à son travail sur *Une Esthétique de la résistance*. En 1981, il publie dans *Filmkritik* un entretien avec Weiss et, en 1982, présente et introduit la diffusion télévisée des courts métrages de Peter Weiss : *Studie II*, 1952 ; *Studie IV*, 1954 ; *Enligt lag (Au nom de la loi)*, 1957 ; *Ansikten i skugga (Visages dans l'ombre)*, 1956 ; *Vad ska vi göra nu da ? (Que devons-nous faire maintenant ?)* ; 1958.

2. Voir le texte d'Olivier NEVEUX, « Le monde est explicable et transformable. Fondements du théâtre documentaire », in David FAROULT et Hélène FLECKINGER (dir.), *La Revue documentaire : « Mai 1968. Tactiques politiques et esthétiques du documentaire »*, n° 22/23, 2010, p. 17-28.

3. Peter WEISS, « Notes sur le théâtre documentaire », *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, J. Baudrillard (trad.), Paris, Seuil, 1968, p. 7-15.

4. Ernst BLOCH, *Héritage de ce temps*, J. Lacoste (trad.), Paris, Payot, 1978, p. 234.

5. *Ibid.*, p. 210.

Machine à (dé)tisser

Le film, comme le rêve, est une pensée qui ne sait pas qu'elle pense. Une pensée qui se dérobe lors de la rencontre entre le désir du cinéaste et celui du spectateur. Dans *Schnittstelle*, Farocki avoue que le temps passé sur le banc de montage lui avait « enseigné quelque chose dont [il] ne pouva[is] rien transmettre à personne. Un peu comme les mathématiciens, qui ne trouvent qu'à peine une personne à qui raconter ce qu'ils font. » De l'expérience de cinéaste-chercheur, il reste quelque chose d'intransmissible, soit qui ne s'adresse qu'à une poignée de « collègues », soit parce qu'elle résiste à toute formulation verbale. Le désir propre aux images est lui aussi incertain. Les films ne savent pas ce qu'ils veulent. Aussi doit-on les appréhender comme des symptômes et en faire la symptomatologie¹.

Parcourant la filmographie de Farocki, je suis frappé de voir une proximité entre les méthodes et dispositifs de ses films et ceux inventés par Freud qui, comme le rappelle Pontalis, a bel et bien « inventé une *méthode* – association libre = *analuein* = déliaison = métier à détisser – et un *dispositif* – une parole allongée, analogue approximatif du rêve, une parole susceptible d'échapper à la vigilance pour celui qui l'émet comme pour celui qui l'écoute et adressée à un destinataire non identifié, aussi présent qu'absent². » Pour Farocki, il y a bien l'élaboration d'une méthode de recherche d'images et de montage qui procède *a priori* de l'association libre (*a priori* : car il serait vain de tenter de connaître la part d'associations conscientes dans la partie du travail de Farocki qui nous sera toujours inaccessible ; mais l'association libre peut nous apparaître comme telle), de la déliaison des images entre elles, et la construction d'un dispositif qui diffuse ces rapports d'images, les répètent, les réagencent tout en transmettant à des spectateurs jamais identifiés quelques commentaires trouvés à la table de montage.

1. William J. T. MITCHELL, « Que veulent *réellement* les images ? », M. Boidy et S. Roth (trad.), in Emmanuel ALLOA (dir.), *Penser l'image*, Presses du réel, 2010, p. 211-247.

2. J.-B. PONTALIS, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1997, p. 32-33.

La structure de ses films de montage, comme celle de la cure analytique, prend la forme de boucles qui se déploient pour tracer une spirale. Que Pontalis évoque le « métier à détisser » pour parler de la méthode freudienne et il me revient aussitôt en mémoire ce passage dans *Wie man sieht* où Farocki après avoir présenté des photographies montrant différentes formes complexes de routes, évoqué ensuite la naissance de la mitrailleuse puis mentionné l'existence d'un manteau trouvé sur le cadavre d'un homme de l'âge de fer, aborde le tissage, les mouvements de rotation qui permirent la mécanisation de la production puis l'industrialisation et la naissance du travail à la chaîne. Farocki trace le chemin de sa pensée faite d'associations d'idées et dont il faut retrouver – interpréter – l'une des significations globales possibles. Mais ce passage par le tissage lui permet de signifier autre chose. Il dit dans le commentaire :

Un morceau de tissu est un entrelacs régulier, une grille de nœuds récurrents. On appelle « armure » le mode de disposition des fils, une étoffe se définit par son « armure ». Cette « armure » s'appelle une serge. Tissu se dit « *fabric* » en anglais.

Outre la démonstration de sa méthode de composition du film, Farocki expose une méthode de *spectature*. Ses montages invitent le spectateur à penser les images comme des entrelacs de significations, à dénouer ou détisser méticuleusement les fils, en déconstruisant l'« armure » de l'image, et en connectant ces images à d'autres images. Il s'agit de les exposer comme les composantes d'une iconologie politique, c'est-à-dire d'un régime spécifique de production, de diffusion, de circulation et de consommation d'images structuré par la base économique du capital. L'exposition des images dans les films de Farocki est nourri d'une dialectique matérialiste qui offre à penser, avec Benjamin, qu'elles sont potentiellement des témoignages de barbarie ou de l'idéologie dominante, mais qu'elles peuvent tout aussi potentiellement, comme le pense Ernst Bloch, constituer les signes d'une utopie révolutionnaire. Si les images inventent leur spectateur, construisent un type de regard, elles ne sont jamais à l'abri d'autres interprétations, car elles condensent en elles du travail conscient et incons-

cient et qu'une image est toujours l'image d'une autre image, refiguration ou défiguration d'autres images. Elles mènent elles aussi des batailles dans l'imaginaire.

D'une certaine manière, Farocki reprend le procédé de citation brechtien : dans son montage, les images sont citées comme des documents à réévaluer sans cesse, à confronter entre eux afin de faire surgir les significations ainsi que les usages possibles qu'ils recèlent.

Farocki ne trace pas une ligne droite qui nous conduirait d'une idée à une autre, qui révélerait les liens cachés entre toutes les images et idées qu'il présente. L'usage de boucles, de répétitions, de nouvelles combinaisons ou de juxtapositions de deux plans sur un même écran (ou de plusieurs plans simultanément sur plusieurs écrans dans le cas de ses installations) sont autant d'outils qui permettent de faire apparaître progressivement, de rendre sensible au spectateur, le travail du cinéaste¹. La forme répétitive du montage de Farocki permet au spectateur de voir le montage en tant qu'activité interprétative du cinéaste, en tant que production concrète, « comme si, outre les images montées, c'était le *savoir du montage* qui se rendait lui-même visible² ».

Selon Vilém Flusser, les images techniques, si elles ont participé à la destruction de l'« aura » des œuvres d'art, continuent d'appartenir à un monde considéré comme magique. Non plus celui, pré-historique, de la ritualisation des mythes, mais celui, contemporain, de la ritualisation des « programmes » (πρόγραμμα, *programma*, « ordre du jour » ou « la notice écrite publique »). Plus rien n'échappe à la logique de la programmation : l'enseignement, la télévision, la politique, l'informatique, la génétique, les comportements humains, la carrière, tous les aspects de la vie quotidienne jusqu'à l'amour lui-même grâce à la recherche infor-

matisée du ou de la partenaire « idéale » qui correspondrait le mieux aux caractéristiques de nos vies numériquement programmées.

Michel de Certeau et Jacques Rancière ont, de manière salutaire, rappelé que les individus ne cessent de détourner les objets techniques des fonctions pour lesquelles ils étaient programmés ; que les individus ne composaient pas une masse abruti par l'idéologie, que seul le savoir critique et révolutionnaire permettrait de « désenvoûter » ; savoir qui se construit dans l'action révolutionnaire, laquelle reste non-réalisable tant que cette masse demeure sous le charme des illusions³. Selon cette schématisation, la boucle infernale est effectivement imbrisable. Nous ne nous en laissons pas pour autant compter par l'idéologie : *ça ne fonctionne pas* systématiquement, on peut échapper à la logique programmatrice. De là à sous-entendre que rien des idées dominantes ne passe, il n'y a qu'un pas que nombre de vulgarisateurs de *L'Invention du quotidien* ou du *Spectateur émancipé* effectue allègrement. Aussi clairvoyants que nous soyons sur les logiques et les procès de domination, il serait illusoire de croire que *rien ne passe*, que rien ne franchit les barricades de la conscience éclairée, ne vient travailler inconsciemment nos corps (et donc nos esprits, nos imaginaires). Les images et les textes, quel qu'en soit l'usage qui en est fait par les spectateurs ou les lecteurs, conservent des restes des pouvoirs qui les ont voulus et les ont permis.

Serge Daney a formulé cela dans un texte consacré à *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub – film qui n'est, je crois, pas étranger à la trajectoire prise par Farocki dans son travail autour des images d'archives à partir des années 1980. Dans ce film, qui est à l'origine une commande faite aux deux cinéastes d'un documentaire sur Arnold Schoenberg, nous voyons tout d'abord Jean-Marie Straub présenter la « musique d'accompagnement pour une scène de film⁴ » composée par Schoenberg et expliquer que

1. « La construction du film – sur ce point aussi, Farocki retrouve une idée d'Eisenstein – devient intelligible à travers le montage. » Christa BLÜMLINGER, « De l'utilité et des inconvénients de la boucle pour le montage », dans Chantal PONTBRIAND (dir.), *HF/RG. Harun Farocki/Rodney Graham, op. cit.*, p. 80.

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire*, t. 2, Paris, Minuit, 2010, p. 155.

3. Cf. Michel de CERTEAU, *L'Invention du quotidien*, t. 1. *Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, 1990 et Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

4. En 1930, Arnold Schoenberg entreprend, sur les conseils de son éditeur Heinrich Shofen, l'écriture d'une partition « à

la partition comportait pour uniques indications « Danger menaçant – peur – catastrophe », correspondant aux trois moments de la partition. Puis, dans la séquence qui suit, le cinéaste et critique Günther Peter Straschek, assis à une table dans un studio d'enregistrement, lit plusieurs fragments de lettres de Schoenberg adressées à Kandinsky grâce auxquelles nous apprenons que le musicien décline l'invitation du peintre à venir le rejoindre au Bauhaus en lui reprochant son antisémitisme lié à son aveuglement face à la montée du nazisme.

J'ai entendu qu'aussi un Kandinsky ne voit dans les actions des Juifs que du mauvais et dans leurs mauvaises actions que du juif, et là, j'abandonne l'espoir en la compréhension. C'était un rêve. Nous sommes deux sortes d'êtres humains. Définitivement ! [...]

Quand je marche dans la rue et que chaque être humain regarde si je suis un Juif ou un chrétien, je ne peux pas dire à chacun que je suis celui que Kandinsky et quelques autres exceptent, tandis qu'assurément Hitler n'est pas de cette opinion. [...] Un Kandinsky n'a-t-il pas à soupçonner ce qui s'est réellement passé, que je dus interrompre mon premier été de travail depuis 5 ans, quitter l'endroit où j'avais cherché du calme pour travailler, et où je ne pouvais plus trouver le calme. Parce que les Allemands ne supportent aucun Juif. Un Kandinsky peut-il avoir avec des êtres humains qui sont en état de me déranger dans le calme de mon travail ne serait-ce qu'une pensée en commun ? Est-ce une pensée que l'on peut avoir en commun avec de tels êtres ? Et : peut-elle être juste ? [...]

Vous nommerez cela un cas unique regrettable, si moi aussi je suis atteint par les suites du mouvement antisémite. Mais ce n'est pas un cas unique, rien de fortuit. C'est tout à fait méthodique que moi, après que, selon l'habitude du pays, je n'aie d'abord pas été considéré, maintenant, j'aie encore un détour à faire par la politique. [...]

Qu'ai-je à faire avec le communisme ? Je n'en suis pas et n'en étais pas ! Qu'ai-je à faire avec les

Sages de Sion ? C'est pour moi un titre de conte des Mille et Une Nuits, mais qui ne désigne rien d'aussi digne de foi. [...]

Je ne suis pas un pacifiste ; être contre la guerre est aussi dénué de perspective qu'être contre la mort. Les deux sont inévitables, ne dépendent que pour la plus petite part de nous. De même le bouleversement qui s'accomplit à présent dans la structure n'est pas dû à un quelconque individu. Il est écrit dans les étoiles et s'accomplit avec nécessité¹.

Rencontres d'espaces-temps

Alors que Straschek engage sa lecture, la *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* de Schoenberg commence à se faire entendre. Elle recouvre les voix des récitateurs. Dans la séquence suivante, Danièle Huillet apparaît assise dans un canapé. Elle cite une phrase de Brecht issue de son texte « Cinq difficultés pour écrire la vérité » qui peut être entendue dans le contexte du court-métrage comme une critique de la critique de l'antisémitisme et du fascisme telle qu'elle est formulée par Schoenberg : « Dès lors, comment dire la vérité sur le fascisme, dont on se déclare l'adversaire, si l'on ne veut rien dire contre le capitalisme qui l'engendrer² ? ». Le cinéaste Peter Nestler, assis dans le même studio d'enregistrement que Straschek poursuit la lecture du texte de Brecht dans lequel celui-ci argumente que l'on ne saurait combattre véritablement le nazisme tant que la loi de la propriété privée qu'il défend pour sauvegarder le capitalisme, ne sera pas brisée. Au terme de cette première partie, se dessinent alors deux antagonismes : celui qui oppose un juif à un antisémite et celui qui oppose un anticommuniste revendiqué (Schoenberg) à un communiste (Brecht).

Il résulte de ce travail un montage dialectique dans lequel la colère de Schoenberg contre Kandinsky mais également la sensation du « danger menaçant » de l'antisémitisme, de la « peur » du nazisme, de la « catastrophe » de l'extermination

la manière d'une musique de film. Fasciné par les possibilités du cinéma et principalement par les formes expressionnistes allemandes, le compositeur travaille à la création d'une musique conçue comme un véritable *decorum* musical. La scène de film suggérée par le titre n'existe pas et ne correspond à aucun scénario.

1. Lettres de Schoenberg à Kandinsky datées du 20 avril et du 4 mai 1923, citées dans *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*. D. Huillet (trad.).

2. Bertolt BRECHT, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », *Sur le réalisme*, A. Gisselbrecht (trad.), Paris, L'Arche, 1979, p. 17.

semblent se cristalliser dans la musique de Schoenberg qui accompagne le film. Dans un second temps, les propos de Schoenberg contre le communisme sont mis en rapport avec ceux de Brecht dénonçant le combat contre la barbarie qui fait l'impasse sur la lutte contre le système économique et politique qui l'engendre. C'est seulement dans un troisième temps que Straub et Huillet nous présentent différents documents visuels : la photographie des communards dans leurs cercueils, les bombardements du Vietnam par des B-52 ainsi qu'un article de journal informant les lecteurs que les architectes d'Auschwitz, les dessinateurs des chambres à gaz et des crématoires n'ont pas été déclarés responsables de participation à la destruction des juifs d'Europe. Seule la musique de Schoenberg les accompagne. La diversité des documents fait naître plusieurs questions : que voit-on ? pourquoi ces documents sont-ils montrés ? quel lien existe-t-il entre les communards morts (la défaite de la Commune de 1871), les bombardements des B-52 (l'impérialisme nord-américain), la reconnaissance de la non-responsabilité des architectes d'Auschwitz (l'extermination des Juifs d'Europe et la libération de responsables nazis) ? Une hypothèse : Straub et Huillet mettent ici en avant la continuité du système capitaliste et les multiples variations dans les politiques répressives (sinon exterminatrices) mises en œuvre¹. Par la confrontation de ces espaces-temps différents – Paris en 1871, la guerre du Vietnam de 1963 à 1975, la montée du nazisme et du fascisme dans les années 1930, l'Allemagne contemporaine des années 1970 – ils offrent la possibilité au spectateur de repenser l'Histoire non seulement sur un plan généalogique (les connexions possibles entre la défaite des communards, celle des révolutionnaires allemands, la prise de pouvoir nazis et l'impérialisme nord-américain) mais aussi sur un plan

utopique en considérant les bifurcations possibles de l'Histoire et l'existence d'échappées concrètes aux désastres et barbaries passés, présents et futurs.

Serge Daney décrivait « l'image cinématographique » comme « creusée par le pouvoir qui l'a permise, qui l'a voulue. Elle est aussi cette chose que des gens ont pris plaisir à faire et que d'autres ont pris plaisir à voir. Et ce plaisir, lui, reste : l'image est un tombeau pour l'œil. Voir un film, c'est arriver devant du déjà-vu. Du déjà-vu par d'autres : la caméra, l'auteur, le(s) public(s), parfois des hommes politiques [...]. Et le déjà-vu c'est du déjà-joui² ». Des images déjà-vues par d'autres : des images qui, en plus de résulter d'un cadrage, d'un certain type de regard, ont donc déjà été *contrôlées, vérifiées, validées* avant d'être imposées sur les écrans ou dans les journaux. Daney relève dans ce film l'importance de « son ordre d'exposition », du « temps qu'il se donne pour nous restituer ces images pour ce qu'elles sont, des images prises à partir du pouvoir U.S., prises de l'autre côté³ ». L'objectif des cinéastes consiste alors « à laver les images de tout déjà-vu. Cela consiste à *faire ressortir* (mettre en évidence mais aussi chasser, extirper) de ces images le pouvoir qui les a voulues et qui voudrait qu'elles ne nous surprennent même plus. Dès lors, l'horreur n'est plus cet éternel retour du Même sous les traits du Même (mode rétro), mais l'intolérable présent⁴ ».

On peut rapprocher cette description de la fonction du film de Straub et Huillet de celle des films de Farocki : elle rejoint la définition du travail de Brecht : « extraire la vérité sous les dépôts, les sédiments des généralités », déshabituer les spectateurs devant ces images qui ne présentent que des « faits », « ce qui a été, sans sa possibilité, sans sa puissance, [les médias] nous donnent donc un fait par rapport auquel on est impuissant⁵ ».

1. Dès leur second film, *Nicht Versöhnt*, une adaptation du roman de Heinrich Böll, *Les Deux sacrements*, racontant l'histoire d'une famille d'architecte de 1910 aux années 1950, est présente la question de la survivance, au cœur du nouveau pouvoir, des racines politiques national-socialistes qui s'incarnent notamment dans la continuité des carrières administratives au sein du nouvel appareil d'État de plusieurs haut-fonctionnaires anciennement membres du NSDAP mais également dans l'impunité de certains actes.

2. Serge DANÉY, « Un tombeau pour l'œil », *Cahiers du cinéma*, n° 258-259, juillet-août 1975, p. 33.

3. *Ibid.*, p. 35.

4. *Idem.*

5. « Les médias aiment le citoyen indigné, mais impuissant. C'est même le but du journal télévisé. C'est la mauvaise mémoire, celle qui produit l'homme du ressentiment. » Giorgio AGAMBEN, « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire*, Hoëbeke, 1998, p. 70-71.

Pour faire « ressortir » le pouvoir qui a voulu ces images, pour faire ressortir leur fonction dans le grand procès médiatique de production et de circulation d'images informatives et marchandes, Straub, Huillet et Farocki accordent une grande importance non seulement à l'« ordre d'exposition » (quelle image avant/après quelle autre ?) mais aussi au « temps qu'ils se donnent pour restituer ces images » : pour rendre au spectateur ce qui a été perdu dans leur procès d'exposition originel, ce que les pouvoirs se sont accaparés et dont nous sommes dépossédés : un *temps de regard*, la *possibilité* dans le temps et dans l'espace de relier cette image à d'autres, de produire un discours, de le voir autant comme des témoignages de barbarie que des traces d'utopie.

Les images résultent d'une prise de position. Une photographie n'est jamais une image anodine, une image parmi d'autres dont la fonction essentielle – celle qui résulte de l'intention de celui qui l'a produite – serait inscrite dans sa forme. La photographie des communards morts dans leur cercueil évoque ce que Roland Barthes rappelait dans *La Chambre claire* : « certains Communards payèrent de leur vie leur complaisance à poser sur les barricades : vaincus, ils furent reconnus par les policiers de Thiers et presque tous fusillés¹ ». L'usage des images dépend de ceux qui les utilisent, les manipulent. Entre les mains des uns, elles sont des souvenirs, des documents historiques ; dans les mains des autres elles sont des outils symboliques au service de la répression. Harun Farocki, comme Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, prend parti dans ses montages, le parti non pas des victimes éternelles dont les images voudraient figer leurs « conditions » ou leurs « statuts », mais des vaincus, des opprimés situés historiquement et pouvant potentiellement être les futurs vainqueurs dans une société émancipée. C'est encore ce qu'il nous faut imaginer. Harun Farocki instaure les conditions qui rendent cette imagination possible. Dans *Arbeiter verlassen die Fabrik* (*Les Ouvriers quittent l'usine*, 1995), Harun Farocki reprend le premier film des frères Lumière, *La Sortie de l'usine*

Lumière à Lyon (1895), et l'associe à d'autres images de films « documentaires », de fictions, d'entreprise ou provenant des caméras de vidéosurveillance, en prenant soin de le réinsérer à plusieurs moments de son film. Farocki analyse ce que ce document de 1895 ne montre : qu'il est une fiction, une représentation, une figuration patronale de ce que doivent être des ouvrières et des ouvriers qui quittent une usine : correctement vêtus, sans aucune trace extérieure du labeur, sans outils « empruntés » dans les poches et dans un flux régulier et sans interruption. Comme toute figuration, cette image est aussi une exclusion de ceux qui ne correspondent pas au modèle, à la figure de l'ouvrier et de ceux qui ne sont pas ouvriers : d'un côté les grévistes, les travailleurs au chômage technique ou partiel, les indisciplinés, les saboteurs, les récalcitrants ; de l'autre les chômeurs, les marginaux, les femmes au foyer, les personnes handicapées, etc.

Une figuration qui n'a pas le temps d'être vue, analysée, critiquée ; sitôt les portes de l'usine ouvertes, l'entité « classe ouvrière », « exploités », « prolétariat industriel », s'atomise comme le dit Harun Farocki dans le commentaire de son film. Mais Farocki nous offre la possibilité de voir dans *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* l'image utopique d'une libération : les ouvrières et ouvriers heureux d'être enfin libérés de leur condition. Si le capitalisme requiert cette atomisation de la classe ouvrière afin de briser les potentiels liens de solidarité, la lutte des classes est une lutte de déclassification, de désidentification. Et les signes de cette lutte sont sans doute déjà présentes dans cette image, sur les visages joyeux et enthousiastes des travailleurs fuyant leur usine. Comme si l'espace-temps propre à la production de cette image, celui du patronat et de la bourgeoisie, se retrouvait en discordance avec les temporalités de l'émancipation : imaginons qu'un jour, ces sourires ne soient plus les signes d'une soumission des ouvriers au désir d'image de leurs exploités, mais soient perçus comme les signes d'une libération sociale et politique ; que l'image-fantasme qui naît du regard patronal devienne l'« image-souhait » des opprimés, le signe d'une espérance².

1. Roland BARTHES, *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 25.

2. Cf. ERNST BLOCH, *Le Principe Espérance* (1959), F. Wuilmart

Se ressouvenir

Selon Giorgio Agamben « à toute conception de l'histoire est jointe une certaine expérience du temps, qui lui est inhérente, qui la conditionne et qu'il s'agit, précisément, de mettre au jour¹ ». Un temps homogène, rectiligne et vide, un *continuum* imbrisable, cadencé aux rythmes des horloges et discipliné par le capitalisme industriel². Un temps perpétuellement occupé, qui ne doit pas « passer » : pour chaque créneau « libre » de la journée existe une marchandise qui permet de l'occuper. Un temps débarrassé des « grands récits » de l'émancipation qui l'encombre, ce qui revient à dire, qui n'accepte comme unique récit que celui du capitalo-parlementarisme occidental fondé sur l'idéologie du progrès scientifique et technique comme remède aux « problèmes sociaux » et sur le leurre d'une croissance économique infinie.

Dans le film *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* (*Une Journée dans la vie d'un consommateur*, 1993) de Farocki, le consommateur est à la fois celui que nous incarnons tous et celui qui est en quelque sorte rêvé par le capital dans ses publicités. Ce film de Farocki, composé uniquement d'extrait de films publicitaires non commentés par l'auteur, débute par des images d'hommes, de femmes et d'enfants endormis. Ils se réveillent pour débiter leur journée de consommateurs. Les enfants réveillent bruyamment leur père ; la mère ou la conjointe a déjà préparé le petit-déjeuner après s'être coiffée, maquillée, soignée, puis ils s'en vont joyeusement à bord de leurs voitures pour travailler ou faire les courses, là encore, dans la joie et la bonne humeur. À chaque problème son

(trad.), 3 tomes, Paris, Gallimard, 1976.

1. GIORGIO AGAMBEN, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Y. Hersant (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 161.

2. Lire à ce sujet Edward P. THOMPSON, *Temps, disciplines du travail et capitalisme industriel*, I. Taudière (trad.), Paris, La Fabrique, 2004. Jonathan Crary analyse quant à lui une nouvelle transformation de notre rapport au temps que l'on trouve dans l'expression anglo-saxonne « 24/7 » (24h/24, 7 jours/7) qui a été impulsée par l'économie financiarisée qui ne tolère plus le sommeil et exige des individus constamment disponibles (voir son livre *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, G. Chamayou (trad.), Paris, La Découverte, 2014).

remède : des médicaments contre la toux, le rhume, les problèmes de digestion, les seuls problèmes que rencontrent les travailleurs dans les publicités. Les hommes travaillent au bureau, les femmes s'occupent des tâches ménagères, les enfants jouent avant le dîner et la soirée devant la télévision (ou les télévisions si les femmes et les enfants ne veulent plus être tributaires des choix du « chef de famille » comme le montre une publicité) ; pour d'autres, ce seront les soirées mondaines agréablement parfumées avant d'aller se coucher pour tout recommencer.

La structure narrative de *Ein Tag...* résulte de l'unification de plusieurs séquences publicitaires. Elle révèle ainsi la manière dont « la publicité se nourrit de l'attention des gens et nourrit en retour leurs envies³. » Il n'y a aucun commentaire de la part de Farocki qui favoriserait une interprétation, ou bien, qui intimiderait ou culpabiliserait le spectateur. Le montage en tant que travail se révèle dans les coupes franches entre les séquences, les interruptions brusques des musiques qui les accompagnent, et ce montage rend sensible ce regard de l'Autre, toujours absent, celui de l'idéologie du capital. Un regard halluciné qui semble tout droit sortir des songes des dominants, un regard qui montre la vie merveilleuse que nous sommes censés vivre et qui intime l'ordre de la vivre comme tel.

Il n'y a dans ce film nulle dénonciation de la « société du spectacle » ou de la « société de consommation », mais le remontage nécessaire de toutes ces images pour représenter l'ordre qu'elle feint d'ignorer. Un ordre fondé sur une division sociale, technique, sexuelle et racisée du travail. Un ordre fondé sur une conception linéaire du temps qui s'écoule tout en se renouvelant sans cesse.

La linéarisation qui résulte du montage de Farocki dans *Ein Tag...* révèle que la production publicitaire audiovisuelle, contrairement aux *blockbusters* occidentaux, raconte une histoire démythologisée, débarrassée des singularités des existences ou, dans le drame aristotélicien, des destins parti-

3. Antje EHMANN et Kodwo ESHUN, « A to Z of HF or : 26 Introductions to HF », dans *Harun Farocki : Against What ? Against Whom ?*, Londres, Koenig Books, Raven Row, 2009, p. 213 (traduction personnelle).

culiers. On pourrait même dire qu'on n'y raconte plus d'histoire, on ne se raconte plus d'histoire. Il n'y a plus de début, plus de fin mais un éternel recommencement dans un temps qui ne supporte comme contrainte que celles, mineures, de la vie quotidienne (se réveiller, préparer son petit-déjeuner, soigner ses petits maux, se déplacer en voiture, etc.).

La magie des images techniques programmées leur permet d'absorber « en elles toute histoire et constituent une mémoire sociale en éternelle rotation¹. » Pour contrecarrer cet effet « magique », Harun Farocki œuvre à désactiver la fonction initiale (publicitaire, informative, de contrôle, etc.) des images. La possibilité de regarder une image dont la puissance de production d'effets déterminés aura été neutralisée, passe donc par son temps d'exposition, par sa réapparition (répétition) dans le montage et par la désactivation de sa fonction initiale. La répétition de plans et de phrases dans les films de Farocki permet la modification ou la transformation constante des significations des images, la possibilité, en tant que spectateur, d'avoir à toujours ré-associer ces images ou ces fragments de textes à d'autres. En ce sens, « la répétition n'est pas le retour de l'identique, le même en tant que tel qui revient. La force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possibilité de ce qui a été. La répétition restitue la possibilité de ce qui a été, le rend à nouveau possible² ».

La « mémoire sociale en éternelle rotation » trouve son illustration la plus forte dans le « devoir de mémoire » institutionnalisé par l'État. La « mémoire » s'est substituée à l'Histoire, elle est devenue une forme de réification du passé, un « objet de consommation, esthétisé, neutralisé et rentabilisé, prêt à être récupéré par l'industrie du tourisme et du spectacle, notamment le cinéma³. » Les politiques « humanitaires » de la mémoire ne reconnaissent plus des *vaincus*, seulement des *victimes*. L'architecture des films de Farocki ne vise

pas à nous restituer une Histoire oubliée et figée en journées ou monuments mémoriels, mais à lutter contre cette spatialisation postmoderne du temps (que repérait déjà Lukàcs dans *Histoire et conscience de classe* lorsqu'il observait de quelle manière le temps – à l'instar de la production, de la logique, de la pensée, de la journée – se mécanisait lui aussi dans un *continuum*) en exerçant nos capacités aux formes du « ressouvenir » benjaminien.

Dans *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Walter Benjamin théorise sa conception matérialiste et dialectique de l'histoire en ayant recours à l'idée du « ressouvenir » :

La nouvelle méthode dialectique de la science historique se présente comme l'art de voir le présent comme un monde éveillé auquel ce rêve que nous appelons l'Autrefois se rapporte en vérité. Refaire l'Autrefois dans le ressouvenir du rêve ! Ainsi, ressouvenir et réveil sont très étroitement liés. Le réveil, en effet, est la révolution copernicienne, dialectique de la remémoration⁴.

Le philosophe emprunte le « ressouvenir » à la théorie psychanalytique de Reik qui écrit dans *Le Psychologue surpris* que l'opposition entre mémoire et ressouvenir tient à ce que la première « a pour fonction de protéger les impressions » alors que « le ressouvenir vise à les désintégrer. La mémoire est essentiellement conservatrice, le ressouvenir est destructeur⁵. » Le ressouvenir détruit, déstabilise l'organisation des souvenirs dans la mémoire ; il revient pour *secourir* (le latin *subvenire* – « se présenter, venir au secours » – s'est décliné en « survenir », « subvenir » et « souvenir »). Le ressouvenir *survient* et *subvient* : il arrive inopinément à l'instant du danger, il nous arrache au rêve organisé qui nous saisi, il permet dans l'acte de ressouvenir du rêve de chercher une interprétation possible qui donnerait de nouvelles clés de compréhension du monde et de nouvelles *visions*⁶.

1. Vilém FLUSSER, *Pour une philosophie de la photographie* (1983), J. Mouchard (trad.), Circé, 1996, p. 21.

2. Giorgio AGAMBEN, « Le cinéma de Guy Debord », *op. cit.*, p. 69-70.

3. ENZO TRAVERSO, *Le Passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 11.

4. Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, J. Lacoste (trad.), Paris, Cerf, 2009, p. 406.

5. Theodor REIK, *Le Psychologue surpris*, D. Berger (trad.), Paris, Denoël, 1976, p. 154 cité dans Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 420.

6. C'est précisément sur ce point que je m'écarte des rapprochements qui sont souvent faits entre les films de Faro-

Conjurer, exorciser les images et, donc, nous émanciper de leurs significations et des fonctions qui leur sont assignées ou qu'on leur assigne spontanément, c'est « *offrir* [...] ces images en nous offrant la possibilité de les remonter nous-mêmes, imaginativement, selon des parcours multiples qu'il [le montage de Farocki] nous propose au-delà de ses propres solutions (d'où l'intérêt des boucles, des répétitions, des arrêts sur image)¹ ». Si l'on s'en tient à cette caractérisation possible du processus d'émancipation qu'activent ou permettent les films de Farocki – qu'« offrir, en ce sens, est *ouvrir* le sens (la signification) aux sens (aux sensations) aiguisés du spectateur² » – on défendra ici que ce processus ne s'arrête pas là.

L'émancipation du spectateur ne se clôt pas sur cette ouverture du sens (cette sorte d'aiguillage des sens) mais sont des *conditions* nécessaires pour poursuivre le procès d'émancipation, lequel repose sur une double émancipation : émancipation du cinéma, des images, de l'industrie culturelle en opérant une forme de « profanation³ », de « déprofessionnalisation⁴ », du cinéma, et émancipation des spectateurs en libérant leurs capacités de penser et de produire par eux-mêmes, « bref [...] de transformer lecteurs ou spectateurs en co-acteurs⁵ ».

Thomas VOLTZENLOGEL

cki et l'*Atlas Mnemosyne* de Warburg ou le projet archéologique foucauldien. Si l'on peut noter des points communs dans le dispositif, il y a, me semble-t-il, une différence radicale dans le projet qui les anime.

1. Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire*, *op. cit.*, p. 120.

2. *Ibid.*, p. 120-121.

3. Cf. Thomas VOLTZENLOGEL, *Cinéma profanes : une constellation*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2017 (à paraître).

4. Alexander KLUGE, « Le comble de l'idéologie : que la réalité se prévale de son caractère de réalité (1975) », *L'Utopie des sentiments. Essais et histoires de cinéma*, C. Jouanlanne et V. Pauval (trad.), Lyon, PUL, 2014, p. 84.

5. Walter BENJAMIN, « L'auteur comme producteur (Allocution à l'Institut pour l'étude du fascisme, à Paris, le 27 avril 1934) » *Essais sur Brecht*, P. Ivernel (trad.), Paris, La Fabrique, 2003, p. 138.



Maison de verre, Paris, mercredi 27 mai 2009, 10h21

Du commentaire fictif pour remonter les archives¹

PUISSANCES DU FAUX CHEZ HARUN FAROCKI

Il n'est pas rare, dans le cinéma de Harun Farocki, de trouver une critique des films de fiction et des procédés auxquels ils recourent pour écrire l'Histoire. Dans *Wie man sieht* (*Tel qu'on le voit*, Farocki, 1986) le cinéaste repère deux photographies extrêmement similaires du Berlin insurgé de 1919, dont la valeur trouble inquiète son regard. « Difficile à première vue de repérer qui s'insurge, et qui coopère ? » énonce le commentaire. La première image montre le camp des insurgés et semble en effet visuellement proche de la seconde, présentée quelques instants plus tard et qui représente le camp des soldats du gouvernement. Par un tel montage, le cinéaste présente ainsi ces archives comme deux images dont l'importance historique et l'enjeu de lecture résident précisément dans « l'indécidabilité » des signes qui peuvent y être repérés. Or le cinéma de fiction, nous dit-il, aurait trouvé une parade. Il aurait imposé un signe distinctif, des cartouchières en croix sur la poitrine par exemple, pour distinguer clairement insurgés spartakistes et soldats du gouvernement. Par là, *Wie man sieht* critique le sens « plein » des signes du cinéma de fiction, leur aspect volontairement réducteur ; la cartouchière en croix sur la poitrine étant le fait d'un cinéma qui, en l'occurrence, ne fait ni confiance au spectateur pour « voir » les images et appréhender les hommes dans l'histoire, ni confiance à la capacité du cinéma non point à *montrer tout* mais aussi à se faire le puissant analyste d'images troubles, lacunaires, dont les défaillances représentatives constituent en réalité le lieu même de leur témoignage.

1. Ce texte est une version modifiée et française d'un article premièrement paru en brésilien : « Sobre algumas ficções de arquivo na obra de Harun Farocki » (Sur quelques fictions de l'archive chez Harun Farocki – traduction brésilienne : Anita Leandro), dans *Devires - Cinema e Humanidades*, vol. 12, n° 1 – janv-juin 2015, « Dossiê : Documentário e Cinema de arquivo », Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brésil, 2015, p. 164-188.

Deux ans plus tard, dans *Images du monde et inscription de la guerre* (Farocki, 1988), Harun Farocki reprochera au téléfilm *Holocaust* de présenter une version *kitsch* de l'horreur. Par souci de véracité, le décorateur de la série télévisée se serait servi d'un dessin du déporté et survivant Alfred Kantor et aurait reproduit, fidèlement, les indications marquées à la craie sur le wagon d'un train : « DR Kassel ». On pourrait croire que Farocki critique le décorateur de la série, qu'il ironise sur la manière dont la fiction mélodramatique se nourrit d'éléments réalistes. Or, le cinéaste ne critique pas tant le réalisme du détail que ce qu'implique le désir du réalisme lui-même, à savoir le procédé par lequel la fiction ignore le survivant et les raisons de son besoin de dessiner de façon réaliste les camps : l'absence et l'interdiction des photographies dans le camp. En effet, au péril de sa vie, au risque de la mort, Kantor dessinait des ébauches d'Auschwitz, conservées et cachées par des camarades détenus. Le risque qu'ils affrontaient, la nécessité du réalisme du dessin, se trouvent littéralement *effacés* de la représentation fictive de *Holocaust*. Le problème n'est pas le réalisme de ce téléfilm, mais le réemploi d'un réalisme qui a ses raisons dans les traits du dessin mêmes et qui exige, en réalité, concrètement, cinématographiquement, de ne pas être « trahi ». Une idée défendue par Jacques Rancière quant au geste du dessinateur Zoran Music à Dachau :

Résister au destin d'effacement et du mutisme des camps, ce n'est pas seulement inscrire en témoin fidèle les traces de l'horreur. C'est obéir au devoir d'artiste qui commande au regard et à la main de « ne point trahir ces formes amoindries² ».

Cette idée peut être transposée à la question de la reprise des archives. Cependant, elle interroge moins les formes données aux sujets représentés

2. Jacques RANCIÈRE, « Sens et figures de l'histoire », *Figures de l'Histoire*, Paris, Presses Universitaire de France, 2012, p. 66.

que le destin des images. De fait dans le cas d'une reprise, les gestes du cinéaste pour (re)monter et (re)montrer possèdent un sens politique dont Farocki n'ignore pas l'importance, ainsi que l'indique sa critique du téléfilm *Holocaust*. En se « servant » des détails du dessin de Kantor, le mélodrame souligne en effet la responsabilité des formes esthétiques dans le traitement que l'on fait subir aux archives, et, par extension, à la représentation de l'histoire au cinéma.

Malgré les critiques sévères que le cinéaste formule à son encontre, Harun Farocki ne récuse absolument pas l'usage de la fiction. Bien au contraire elle parcourt ses films et son apparition vient perturber, souvent à bon escient, un film que l'on croyait documentaire. Chez Farocki, la fiction accentue une certaine *vérité* de l'image en soutenant visiblement que les archives ne sont pas simplement présentées au spectateur mais belles et bien re-montées. Après tout, la fiction n'est-elle pas légitime pour reprendre une image d'archive dans la mesure où, avant d'être historique, une image d'archive est surtout *une image*? Mais comment peut-elle constituer un moyen « adéquat » et « approprié » pour remonter les archives, et *a fortiori*, les archives des camps? Comment peut-elle constituer une démarche respectueuse des images, voire produire un acte de lisibilité puissant, réel, cinématographique, voire testimonial?

Dans *L'Épreuve du réel à l'écran*, François Niney évoque la puissance du commentaire dans les films de Chris Marker, voix off souvent poétiques jouant de formes d'interlocutions multiples et de formes épistolaires, parfois fictives. Il évoque la présence chez le cinéaste d'un commentaire imaginaire qui vise à pouvoir adresser les images reprises au spectateur, voire à les « re-tourner¹ », c'est-à-dire à interroger et souligner d'un même mouvement prise et reprise des images, ainsi que nous allons le voir des films de Farocki. Vers la fin de son livre, Niney consacre un chapitre aux « Vertus du faux » – nommé ainsi en référence au chapitre six de *L'image-temps* dans lequel Deleuze

étudie l'importance du « faire rejouer » dans les cinémas de Jean Rouch et de Pierre Perrault – et développe quelques intuitions autour du « faux » pour les amener dans le champ du cinéma de reprise. Il prend cette fois pour exemple *L'Ambassade* (Chris Marker, 1973) et interroge « l'interférence fiction/documentaire » dans ce film tourné dans un appartement à Paris et évoquant le Chili de Pinochet. Sur la « production de vérité² » du commentaire fictif, on y lit cette phrase importante : « il s'agit de faire comprendre au spectateur que la réalité là-bas dépasse cette fiction-ci³ ». Là où Deleuze s'intéressait à la « frontière » que ne cesse de franchir l'acteur entre lui-même et son personnage, l'analyse de *L'Ambassade* indique une voie où la fiction du commentaire, au lieu de détourner les images documentaires de leur sens réel, constituerait un élément imaginaire du cinéma aux vertus multiples dont celle, éminemment puissante, de constituer un « accès » à l'histoire. C'est à l'aune de ces suggestions que nous nous proposons d'interroger les « vertus » ou « puissances du faux » dans deux séquences de films de Harun Farocki, afin de saisir les qualités d'un commentaire fictif pour remonter les archives.

Le commentaire fictif dans *Images du monde* : la femme qui arrive au camp

Que la fiction soit « productrice de vérité⁴ » pour l'archive et qu'elle soit un choix adéquat pour remettre en scène une image, une des séquences les plus connues, voire des plus commentées, de *Images du monde* l'atteste. Elle commence par l'apparition, mais légèrement recadrée et légendée, d'une photographie de l'« Aussortierung » – la « Sélection ». Un peu plus tôt, Farocki nous apprend par cette même photographie que les SS avaient « bel et bien pris des images à Auschwitz », rassemblées en un Album que le cinéaste feuillette à l'écran. Si « la raison d'être de cet album [...]

1. François NINEY, *L'Épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002, p. 93-112.

2. *Ibid.*, p. 297. Niney écrit exactement que « en faisant interférer fiction et documentaire, [les réalisateurs] montrent [...] que l'on peut produire du vrai avec du faux [...] »

3. *Ibid.*, p. 305.

4. *Ibid.*, p. 320.



Images du monde et inscription de la guerre

© Harun Farocki GBR

demeure mystérieuse¹ », Farocki tente néanmoins de donner les informations dont il dispose sur la provenance des images, nous précisant même en off, simplement, sobrement, que les photographies que nous regardons ont été prises par deux SS de la section « Effekten » (« Effets² »). Pourtant, il semblerait que ces informations n'importent qu'en raison de leur corrélation avec le cliché qui suivra. Son étude ne se penchera pas sur « l'Album d'Auschwitz » dans son ensemble ni sur ce à quoi il devait concourir. Harun Farocki arrêtera plutôt longuement son regard sur une seule photographie : celle de la femme qui arrive au camp, une image prise par un de ces deux SS, justement.

Cette photographie suit directement celle de la « sélection » vue en plan large. Une femme photographiée nous fait face. Derrière elle, une file d'hommes attendent et un poing qui attrape le veston du premier nous dit qu'il s'agit là d'un

geste du tri. À son sujet, Sylvie Lindeperg émet l'hypothèse que la force de la photographie viendrait de cette rencontre entre l'arrière-plan de la « sélection » et le passage de cette femme³. Ils formeraient à eux deux le « punctum » de l'image⁴. Sylvie Rollet, elle, préfère parler de l'ensemble des recadrages successifs opérés par Farocki pour isoler le visage de cette jeune femme :

La reprise de la photographie de la jeune femme sur la rampe d'Auschwitz s'accompagne, en effet, d'une série de recadrages qui, l'isolant du reste des déportés, produisent une singularité. Là où le photographe nazi enregistrerait une opération de routine [...], Farocki cadre l'événement unique d'un destin particulier⁵.

Rollet poursuit ici remarquablement l'étude de l'image puisque ce sont cette fois trois recadrages successifs réalisés par Farocki lui-même au montage qui permettent de comprendre autrement comment cette archive nous adresse le destin de cette femme comme destin singulier. Le commentaire fictif employé dans la séquence produit également cette singularité. Mais s'il soutient le caractère poignant de cette image, c'est d'abord en insistant sur le geste du photographe :

Une femme est arrivée à Auschwitz. Le photographe a installé son appareil et quand cette femme passe devant lui, il déclenche – de la même manière qu'il lui jetterait un regard dans la rue parce qu'elle est belle. La jeune femme s'entend à tourner son visage, juste assez pour capter ce regard photographique et effleurer des yeux l'homme qui la regarde. C'est ainsi que, sur un boulevard, ses yeux esquiveraient un monsieur attentif pour aller se poser sur une vitrine, et par ce regard furtif, elle cherche à se transposer dans un monde où il y a des boulevards, des messieurs, des vitrines, loin d'ici.

1. Sylvie, ROLLET *Une éthique du regard*, Paris, Hermann, 2011, p. 65.

2. Sylvie Lindeperg a finement analysé combien ces informations soulignent avec cruauté « les effets d'euphémisation de la mise en légende des clichés » de l'Album d'Auschwitz et combien seuls les « témoins présents sur les lieux ont [permis] de reconnaître et donc de voir ce qui était inscrit dans la photographie mais qui n'avait pu être lu ni interprété » sans eux. Cf. Sylvie LINDEPERG, « L'étrange album de famille du xx^e siècle : le cinéma et la télévision face aux photographies d'Auschwitz », dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2008/I N° 89-90, p. 40.

3. Jean-Louis COMOLLI et Sylvie LINDEPERG, « Images d'archives : l'emboîtement des regards », dans *Images documentaires*, n° 63, 2008, p. 31.

4. Barthes avait en effet défini le premier punctum de *La Chambre claire* par la rencontre du premier plan et de l'arrière-plan. Sur les religieuses passant à l'arrière-plan d'une photographie de soldats lors de l'insurrection au Nicaragua, voir Roland BARTHES, *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 42-44.

5. Sylvie ROLLET, *op. cit.*, p. 69.

Parmi les images de l'Album d'Auschwitz, cette image est certainement l'une des seules qui, par le regard adressé, fasse signe vers cette condition de la photographie : pour qu'une image soit produite, il faut un sujet photographiant et un sujet photographié. La voix off insiste précisément sur ces éléments. « Il déclenche », dit-elle. « Quand cette femme passe devant lui, il déclenche, comme il lui jetterait un regard dans la rue parce qu'elle est belle ». Puis vient la mise en fiction du regard de la femme : « C'est ainsi que, sur un boulevard, ses yeux esquiveraient un monsieur attentif pour aller se poser sur une vitrine ». Le commentaire fictif insiste sur la production du cliché. Il révèle qu'au moment de sa prise, l'image a nécessité *plus* que la présence de cette femme – renvoyant à celle, hors-champ, du photographe¹. La fiction constitue une tentative pour saisir comment le sujet photographié aussi bien que le photographe ont pu, dans le camp, vivre cette situation qui nécessite leur co-présence – celle de faire une image. C'est même certainement ce qui a intéressé en premier lieu Farocki dans ce cliché davantage que les autres de l'Album. En cinéaste qui sait ce que c'est que de prendre une image, Farocki singularise cette photographie en choisissant de l'aborder par un certain point : le rapport filmeur-filmé. On trouve là une lecture des archives en profonde intimité avec la fabrication des images, au même titre que ce que préconisait Jean-Louis Comolli dans son entretien avec l'historienne Sylvie Lindeperg :

Pour repérer les coordonnées d'un plan ou d'une photographie, il me semble qu'il faut non seulement prendre en compte ses conditions spatio-temporelles et politico-historiques, mais aussi ce qui se joue dans la relation filmeurs et filmés. Je dirais que

1. À ce sujet, se reporter à l'image célèbre d'un soldat américain pointant son arme sur la tempe d'un Vietnamien et la manière dont Farocki la « fait rejouer » par des enfants : le cinéaste ajoute dans son cadre un troisième garçon, celui qui prend la photographie, soulignant ainsi la mise en scène évidente du document initial. Il s'agit là d'une autre forme de présentation, fictionnelle elle aussi, du hors champ/contre-champ présent implicitement dans toute photographie : celui du producteur, qui appuie sur le déclencheur de l'appareil. Voir Christa BLÜMLINGER, « De la lente élaboration des pensées dans le travail des images », dans *Trafic*, n° 14, 1995, p. 30.

si quelque chose est documenté, c'est ce rapport, dit Comolli. Le document sur la relation entre photographe et photographiés devient extrêmement précieux. Ce sont des relations véritablement liées à un moment, à un instant précis, à un événement précis².

Pour rendre compte du fait que l'image provient de cette situation de regard et qu'elle la documente, Farocki recourt dans *Images du monde* à une fiction. C'est justement parce qu'il exagère, qu'il re-met en scène l'image et la re-joue filmiquement au présent (« il déclenche ») que l'archive photographique, trace d'un instant unique, se met à prendre vie. Apparaissent, avec l'archive des camps, les conditions qui ont présidé à sa prise, qui ont rendu possible *cette* image et pas une autre. On s'étonnera pourtant de la banale histoire de séduction proposée entre l'homme et la femme pour attirer l'attention sur l'échange de regard, le « mauvais goût du commentaire³ ». Pourquoi transposer la scène sur un boulevard, avec des messieurs, des vitrines, une femme ? Le cinéma documentaire moderne a depuis longtemps acquis que, de la dissociation de l'image et du son, naissent des écarts fertiles à même de provoquer une troisième image, mentale, issue de la rencontre dans le plan des deux éléments. Ici, on remarquera combien cette fiction d'un ailleurs sert à *créer une situation* pour voir l'archive. En effet, s'agit-il vraiment dans cette séquence de dire que le SS et cette femme sont « comme » sur un boulevard ? Le spectateur lui-même ne croit pas à cette interprétation. Mieux, il se heurte à elle. Farocki *force* cette rencontre entre la narration de la fiction et l'image pour que l'archive se stratifie de sens nouveaux. Par exemple, la présence du boulevard ou d'un monde de vitrines ne fait que renforcer la présence *ici et maintenant* de ces deux personnes, comme si la sentence finale du commentaire (« dans un monde où il y a des boulevards, des messieurs, des vitrines, loin d'ici »), plus que du désir de s'aveugler de cette femme, de son désir de

2. Jean-Louis COMOLLI et Sylvie LINDEPERG., « Images d'archives : l'emboîtement des regards », dans *Images documentaires*, n° 63, 2008, p. 33.

3. Jacques RANCIÈRE, « Les incertitudes de la dialectique », dans *Trafic*, n° 93, 2015, p. 99.

se transporter dans un ailleurs, loin d'Auschwitz, faisait « comprendre au spectateur que la réalité là-bas dépasse cette fiction-ci¹ ». La simplicité de l'histoire de séduction – sa banalité – rend le camp à sa propre réalité, à laquelle l'image pourrait faire écran.

C'est une des « puissances du faux » que d'ouvrir une voie pour penser, voir et sentir autrement les archives. Par la fiction, Farocki provoque des déplacements multiples du sens et conserve le spectateur actif face à ce qu'il voit, aux manières dont il peut l'interpréter. Il déploie pour cela une méthode faite de dés-ajustements étranges :

(Je) ne montre rien pour des raisons strictement symptomatiques, rien qui ne me serve à justifier, dit le cinéaste. J'essaie toujours d'éviter les interprétations qui font disparaître le film – qui le dépouillent en quelque sorte – dans l'exégèse. Une de mes stratégies, c'est de surinterpréter un film ou de le mésinterpréter. Peut-être cette interprétation sauvera-t-elle quelque chose².

Excès et erreurs du commentaire concourent, chez Farocki, à questionner au plus près les images que nous sommes en train de voir. La sur-interprétation d'une archive, comme cette fiction qui accompagne la femme qui arrive au camp, consiste à ne pas « dépouiller » l'image comme un expert, c'est-à-dire à ne pas la dissoudre dans une « exégèse » qui, d'une autre manière que ceux qui croient à la preuve par l'image, lui ferait tout dire. Chez Farocki, parce qu'elle se dit comme telle, la fiction est une porte, une voie, un accès vers l'image et ce qu'elle documente, et non le passé « tel qu'il a été³ ». Sa méthode de reprise citée ci-dessus l'atteste. Avec la fiction des boulevards, le commentaire « surinterprète » certes le cliché mais il invente, aussi, une histoire « adéquate⁴ » par

laquelle les conditions réelles de la prise de vue nous sont présentées. Loin d'être uniquement déplacée, sa fiction entre « dans une relation dynamique, interrogative, créative, et même risquée, pour tout dire, avec le champ de l'histoire, avec la forme et le contenu du sujet⁵ » pour permettre à l'archive des camps reprise de gagner en lisibilité.

On peut néanmoins s'interroger sur la tendance du film à présentifier cet autrefois qui a donné naissance à cette image. Pourquoi s'attarder autant sur sa genèse ? Pour quelles raisons remonter jusque-là ? En même temps que le photographe fixe le visage de cette femme, nous apprenons que celle-ci va mourir. Comment, dès lors, soutenir son regard photographié ? L'image, dernière trace produite dans l'imminence de la mort, prend une valeur saisissante lorsque la voix off s'éloigne de la fiction des boulevards, pour annoncer : « Le camp, dirigé par les SS, va la détruire. Et le photographe qui fixe, qui éternise sa beauté, fait partie de ces mêmes SS ». Cette femme que Farocki transpose sur un boulevard, au visage très clair, très beau, se trouve éternisée *et* mise à mort par un seul geste : la prise de vue.

La fiction qui nous a été racontée, cependant, ne saurait concerner le photographe SS et la désignation de son geste (photographier *et* tuer) sans relier celui-ci à une certaine violence de l'archive, liée à

place centrale de la notion d'adéquation. Celle-ci, plutôt que d'apprécier les choses qui nous entourent en termes de « bien » et « mal », les évalue en termes de « bon » ou de « mauvais ». Ce déplacement est fécond, car au lieu de juger l'emploi d'une histoire fictive de séduction en termes de « mal » (est-ce bien, est-ce mal, et du côté moral : est-ce indigne ?), il invite à le faire en termes d'adéquation (est-ce que cette fiction est bonne pour cette image, est-ce qu'elle convient à l'image, quels éléments naissent de la rencontre de la fiction et de l'archive ?). Pour parler en termes spinozistes, le choix d'un dispositif de reprise ne dépend pas uniquement d'une préférence esthétique (comme jugement de goût) ou d'un interdit moral (« pas de fiction pour une archive des camps ») mais d'une profonde « connaissance des rapports », qui vont guider son choix. C'est donc plus en détails que nous tâcherons de décrire les « rapports » et « interférences » entre le commentaire fictif et l'archive, dans le but d'apprécier cette adéquation, ses raisons profondes (éthiques et historiques) en même temps que ses puissances. Cf. Gilles DELEUZE, *Spinoza : Philosophie pratique* (1981), Paris, Minuit, 2003.

1. François NINEY, *L'Épreuve du réel à l'écran*, *op. cit.*, p. 305.

2. Harun FAROCKI, « Bilderschatz, Thesaurus ou Vocabulaire d'images : quelques extraits d'une conférence donnée par Harun Farocki le 7 XII 1999 », dans Christa BLÜMLINGER (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2002, p. 96.

3. Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », M. de Gandillac (trad.), *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 435.

4. Dans sa lecture de Spinoza, Gilles Deleuze montrait la

5. François NINEY, *L'Épreuve du réel à l'écran*, *op. cit.*, p. 302.

sa survivance (conserver *et* détruire). Pour le comprendre, il s'agit de saisir combien affleure une situation de saisissement lorsque l'archive – belle et désolante à la fois – *surgit*, et que l'image de cette femme apparaît à l'écran face à nous, autrement dit dans le présent. La teneur de l'archive et du passé avec lequel elle nous « constelle » intime au spectateur de prêter attention aux traces de cet être frêle ; elle invite, tout autant que le visage de cette femme, à comprendre le drame des images et de leur arrivée jusqu'à nous. À ce titre, Roland Barthes est peut-être celui qui a le mieux saisi la dramaturgie de la photographie, de ses temporalités propres, de ses visages et de ses morts... Dans *La Chambre claire*, il parle de ce portrait qu'Alexandre Gardner fit de Lewis Payne : « La photographie est belle, et le garçon aussi¹ » dit l'écrivain, et ainsi qu'il l'explique ce qui le « *point*² » face à elle ne tient pas tant au fait que Lewis Payne attende dans sa cellule la mort par pendaison, en 1865. Cela provient de la réunion intempestive de l'avant et de l'après pour le regardeur présent, de la cristallisation étrange dans le cliché de ces deux temps que nous pouvons maintenant joindre : « il est mort *et* il va mourir³ ». Selon Barthes, ces deux temps-là configurent la dramaturgie de la photographie⁴. Il nous informe ainsi de sa qualité testimoniale : elle ne provient pas du sujet filmé ou photographié et de son passé de criminel ou de victime, mais de l'image et de sa capacité à attester *en même temps* de la mort et de la vie du photographié, lorsque nous pouvons dire de lui, ou d'elle : « elle est morte et elle va mourir ». Poser son regard sur l'archive de cette femme, c'est en effet la savoir sur le seuil, et bientôt promise à la mort. Or, la reprise de Farocki ne se contente pas de « mettre en contact » ce « moment unique de la prise de vue au passé » avec le « futur antérieur de sa mort programmée⁵ », elle souligne plutôt combien l'image d'archive *présente* cette temporalité

hétérogène au spectateur. Comme chez Barthes, la simultanéité des temps concerne le regardeur et la trace de cette femme est un drame qui nous touche car l'image, vue du présent, contient la capacité à évoquer et faire revenir, encore, la présence des êtres. D'ailleurs, si l'on pousse plus loin cette réflexion sur la temporalité des images et qu'on lui adjoint celle d'Agamben sur le témoin et l'archive – le philosophe proposant dans *Ce qui reste d'Auschwitz* que le témoin soit « ce qui reste », « ce qui a survécu de part en part⁶ » –, on ne sera pas étonné que la femme photographiée dans *Images du monde*, la victime, la disparue, ne soit pas le témoin réel. « Elle » est morte lorsque nous regardons son cliché ; la survivante, c'est l'image, l'image de son regard, l'image de son désir de prendre à partie et d'esquiver celui qui le capture, l'image de son visage photographié par un SS. L'image *est* le témoin.

On comprendra mieux, dès lors, que le cinéma ait pour charge de reprendre cette archive et de porter plus loin sa valeur testimoniale, que ce soit par les moyens de la fiction ou du documentaire, par le montage ou par la mise en scène. Est « adéquate » toute reprise qui cherche à rendre possible la com-préhension de l'archive : sa compréhension et son appropriation. Nous avons vu que la fiction permettait de dégager de l'image d'archive ce qui relève à proprement parler de la prise de vue, c'est-à-dire ce qui informe le spectateur de la *production* du document. Elle fournit donc une indication importante pour l'histoire car, plus que de la nourrir d'un simple contexte, la narration fictive de la prise de vue propose une connaissance intime des formes filmiques ou photographiques. Elle se penche sur ce qu'a nécessité la production des documents images comme dans le cas de la relation filmeur/filmé. Mieux, elle nous informe aussi sur « ce qui reste » dans l'image et qui permet au cinéaste de dégager ces informations : la relation filmeur/filmé telle qu'elle s'inscrit sur le visage de la femme qui se détourne. Visible à la surface de l'image, cette infime trace floue *autorise* le cinéaste à reprendre ainsi le cliché : elle rend possible la reprise fictive du document sans que

1. Roland BARTHES, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 148.

2. *Ibid.*, p. 149. L'italique est de l'auteur.

3. *Idem.*

4. Barthes dit : « c'est l'emphase déchirante du noème (« *ça-a-été* »), sa représentation pure. [...] Je frémis [...] d'une catastrophe qui a *déjà* eu lieu ». *Ibid.*, p. 148-149.

5. Sylvie ROLLET, *Une éthique du regard*, Paris, Hermann, 2011, p. 69.

6. Giorgio AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz : le témoin et l'archive*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 17.

par là le cinéaste ne fasse preuve d'une maîtrise excessive. En effet, c'est « ce reste », flou lui-même, qui guide le travail de reprise, invite la main du cinéaste à recadrer ou le metteur en scène à produire une fiction. Il ne s'agit donc pas d'un pur détournement mais d'une « authentique méthode, [...] dans le genre impur », « expérimentale » dit Didi-Huberman, « fondée sur [une] affinité avec l'image¹ ». Farocki élabore minutieusement chaque dispositif de reprise, qu'il veut le plus adéquat possible à l'image à reprendre. Quant à la fiction dans ses films, on notera alors qu'elle ne s'approprie l'image qu'au risque de pouvoir soutenir quelque chose que cette dernière *contient en propre*, et qu'il s'agit de porter à l'écran. Ceci, le cinéaste le dit y compris de sa manière de dérusher et de monter. Dans *Schnittstelle* (Farocki, 1995), on l'entend dire : « Aujourd'hui, je ne peux plus penser à un film si je ne suis pas sur le banc de montage. J'écris de l'intérieur des images, puis je les lis ».

Une autre vertu ou puissance du commentaire fictif de Farocki est d'écrire fondamentalement une histoire *pour* les victimes. Il porte l'exigence de mémoire des morts qui sont à la surface de l'image en tenant compte du fait qu'une mémoire appropriée ne peut venir que d'une façon de filmer et de les montrer. Aussi Harun Farocki donne-t-il à sentir dans cette séquence toute l'importance de deux gestes : celui qui *prend* le premier cliché, celui qui le *reprend*. Il s'agit de nous mettre dans une relation à l'image qui désire qu'une autre histoire en soit écrite, pour celle que nous regardons. En nous mettant face à son visage, imperceptible, clair et très beau, éternisé par le SS qui la photographie, la fiction du commentaire ne redonne pas le contexte de prise de vue dans son ensemble sans nous rendre solidaires de la mort de la photographiée, non point de sa disparition mais de sa destruction². De l'archive à la fiction, de la prise à la reprise, il s'agit de creuser des *passages* proprement cinématographiques de l'histoire au cinéma. « Tout à coup un visage, là, me regarde » : vertu du com-

mentaire que de *soutenir* l'apparition de l'image, de *partager* le destin de cette femme en inventant « *un geste de cinéma* pour se tenir devant l'événement³ » et de répondre à l'exigence de « celle qui a vécu là⁴ ».

Mais il y a une autre raison à son usage. Farocki sait que cette photographie ne constitue pas une preuve de l'extermination des Juifs. Le problème est surtout de ne pas créer ce désir de preuve, d'observer une règle de parcimonie qui vise à établir et limiter, aux yeux du spectateur, ce dont une image témoigne. La distinction entre témoin *et* victime (entre l'image qui est le témoin survivant *et* la victime à la surface de l'image) sert justement à comprendre que c'est à la reprise d'image d'actualiser la trace, d'interroger comment une prise de vue peut *évoquer* une prise de vie. C'est ce que fait la fiction, moyen proprement cinématographique et imaginaire lorsqu'elle propose au spectateur de faire face à l'archive du visage de cette femme en étant pleinement conscients du temps qui l'en sépare. Ce qui a été conservé depuis la prise demande d'être repris, afin de porter l'archive à la puissance d'une image qui, se sachant image, peut aussi rendre imaginable ce qu'elle ne montre pas.

L'imagination et la preuve ont toujours été les deux freins ou interdictions posées aux représentations fictive ou documentaire des camps. Aussi l'ultime vertu de la fiction se situe-t-elle dans la possibilité de montrer son envers, à savoir le fait qu'elle n'est qu'un récit qui ne pourra témoigner tout à fait. Contrairement à ce que nous avons avancé un peu plus tôt, la fiction n'est donc pas seulement *appropriée* quand elle *rencontre des propriétés de l'image* qui l'autorisent à reprendre le document. Adéquante, elle ne le devient qu'à la condition de montrer son « impropreté fondamentale », c'est-à-dire lorsqu'elle enjoint de prendre les images pour des médiations et non le réel, rendant ainsi « acceptable » la (re)présentation d'une archive des camps avec les moyens de la fiction.

1. Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi : l'œil de l'histoire*, t. 2, Paris, Minuit, 2010, p. 99. Idem pour les citations précédentes.

2. Selon la très juste distinction de Didi-Huberman. Cf. *Remontages du temps subi*, *op. cit.*, p. 103-104.

3. Sylvie LINDENBERG, « Nuit et Brouillard, l'invention d'un regard », dans Jean-Michel FRODON (dir.), *Le Cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du XX^e siècle*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 85.

4. Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie », M. de Gandillac (trad.), *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, 2000, p. 99.

Dans *S'il y a de l'irreprésentable*, Jacques Rancière ne cesse de revenir sur les présupposés qui ont fait d'un événement difficile à représenter tel que la shoah un interdit, tantôt lié à une impossibilité de la représentation, une impuissance de l'art, tantôt provenant de l'indignité des moyens artistiques à représenter un tel sujet. Le philosophe souligne que le cinéma se trouve face à deux possibilités liées à la manière dont cet interdit fonctionne, et Farocki aurait opté pour l'une d'entre elle : « révoquer la représentation¹ » courante pour laisser toujours appréciable, aux yeux du spectateur et au regard du document, sa propre mise en œuvre. Dans ses reprises fictives, on remarquera en effet que le cinéaste ne cesse d'indiquer l'incertitude de son interprétation et l'impropriété de son commentaire, que les exagérations volontaires de la fiction rendent possible d'apprécier l'écart qu'elle creuse avec le document et dont le spectateur, en ultime recours, se fait l'interprète. S'il y a ainsi, grâce à l'usage d'un commentaire fictif pour reprendre des archives des camps, un permanent « réglage de la distance² » entre « présence et absence, sensible et intelligible³ », ce n'est pas à Rancière que l'on pense ici, mais à Jean-Luc Nancy. De fait, Farocki ne « s'interdit » pas de reprendre une archive des camps avec une fiction, il compose une reprise fictive qui ne cesse de se montrer « comme telle », de la même manière que Nancy avait préconisé de parler, dans *Au fond des images*, non point de « représentation interdite » – comme interdiction de faire de la poésie ou de l'art après Auschwitz –, mais au sens d'une représentation « qui s'interdit elle-même », « qui se laisse surprendre et interdire » comme une « mise en suspens de l'être-là pour laisser passer du sens, ou de l'absens⁴ ». Par là, il s'agit de réaliser une reprise d'image qui ne cesse de révéler ses propres faux-semblants pour « met[tre] en jeu, comme telle » ce que Nancy appelle « l'(ir)représentabilité⁵ » des camps, et d'interroger en permanence,

dans le temps du film, la relation des images à la shoah. La fiction de la femme qui arrive au camp, telle que Farocki la narre, s'avère constituer une forme à même de nous « suspendre » devant l'événement et devant les images d'archives, lacunaires, qui l'ont consigné. En faisant sentir sa propre impropriété, le commentaire fictif d'*Images du monde* ouvre une voie pour la reprise des archives des camps qui ne cesse de poser la question du regard que nous posons sur l'événement grâce aux moyens du cinéma, dont la fiction fait partie.

Respite et l'interprétation successive des archives

Réalisé à vingt ans d'intervalle, *Respite* (*En sursis*, 2007) prolonge l'interrogation autour des images des camps et de la capacité de la fiction à produire, par son audace, une lecture historique et cinématographique des archives extrêmement juste. La pertinence du dispositif de reprise et son adéquation aux images à remonter a maintes fois été soulevée, à commencer par le choix des cartons noirs⁶. Entrecoupant les archives filmées, ils viennent interroger un matériau trouvé par le cinéaste au Mémorial de Westerbork, les rushes d'un film inachevé tourné en 1944 à la demande des nazis et destiné à vanter le camp de transit hollandais. Les cartons de texte que Harun Farocki insère seront le seul commentaire des images de ce film qu'il a voulu muet. À la différence d'*Images du monde*, ce n'est plus le rapport image-son qui fabrique notre lecture et appréhension de l'archive, mais un rapport texte-image qui oblige Farocki à montrer les archives plusieurs fois. Sur-tout, l'interférence entre l'image et le commentaire dépend d'un avant et d'un après et non plus du simultané. En effet les cartons désignent tantôt ce que nous venons de voir pour nous aider à observer certains détails de ces images qui, malgré la

1. Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 127.

2. *Ibid.*, p. 128.

3. *Ibid.*, p. 127.

4. Jean-Luc Nancy, « La représentation interdite », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 96.

5. *Ibid.*, p. 97.

6. Philippe DESPOIX « Travail/sursis – délai sans rémission. Un document tourné par des détenus de Westerbork. Monté et commenté par Harun Farocki », dans *Intermédialités*, n° 11 Travailler (Harun Farocki), 2008, p. 89-91.

Sylvie LINDENBERG, « Vies en sursis, Images revenantes », dans *Trafic*, n° 70, 2009, p. 27-30.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi*, *op. cit.*, p. 111.

propagande dont elles proviennent *a priori*, laissent percer quelque chose du camp ; tantôt, ils proposent une interprétation des images filmées, difficilement lisibles. Ils permettent de re-voir ce qui a été vu, faisant des archives un objet de regard et de lecture, de voir et de savoir.

La scène qui va nous intéresser ici est celle des travaux à la ferme. Il s'agit d'une séquence du film où le cinéaste déploie explicitement une lecture interprétant et sur-interprétant les archives afin de rendre compte de l'irrésolution des vues. Le matériau filmé repris par Farocki, en effet, n'a pas seulement été commandé par le SS Albert Konrad Gemmeker, mais tourné par Rudolf Breslauer, un interné juif du camp. L'ambivalence des vues tient donc à « l'identité de l'équipe réalisatrice¹ ». Qui sait, Breslauer n'aurait-il pas le sentiment et le désir de filmer pour documenter le camp ? Dans quelle mesure a-t-il accepté le tournage et se tient-il effectivement à la commande ? Ces questions, Farocki ne les pose pas directement aux images. Bien qu'il ait lu de nombreux textes et documents sur Westerbork, et qu'il ait complété son visionnement des archives d'une recherche documentaire, *Respite* s'avère être plutôt un film qui se penche sur ce que les images peuvent faire voir et comprendre du camp. Il procède du mouvement inverse. Il va des images vers le savoir, même si les documents l'aident dans cette tâche. Il s'agit ainsi de ne pas faire dire aux images ce qu'elles ne contiennent pas. Aussi, en se tenant aux rushes de Westerbork et à eux seuls, Farocki donne la chance à ces images de camp de transit de pouvoir enfin révéler leur propre spécificité, et faire accéder à l'histoire de la déportation de par ce qu'elles ont filmé, montré, produit : par ce dont elles sont la trace.

Faire de *Respite* un film muet avec pour unique source les images de Westerbork, et pour commentaire quelques cartons d'intertitres noirs fut une idée que Farocki eut à la vue des films de Resnais et Leiser. Les deux cinéastes y remontent des images du quai de la gare² pour les raccorder avec une arrivée à Auschwitz, et Farocki s'insurge

contre ce remontage : « Pourquoi de telles suggestions ? Ne pouvons-nous croire ce qu'on nous donne à voir, même s'il n'en existe aucune image³ ? » Pour Farocki, ce remontage soumet l'image de Westerbork à une utilité ; par le raccord, on tente de lui faire dire ce qu'elle ne montrait pourtant pas, l'arrivée du train à Auschwitz n'ayant jamais été tournée pendant la guerre. Il n'y a cependant pas « montage interdit », puisque Farocki admet qu'il faut bien reprendre et remonter les documents pour les adresser au spectateur présent. Cependant, il y aurait « raccord interdit » tant que le raccord figure une « tromperie » commise avec les moyens du cinéma. En optant pour la reprise de ces vues, elles et elles seules, Harun Farocki fait confiance au cinéma et à son pouvoir de montrer et faire imaginer ce dont il n'existe aucune image. Je dirais même plus : chez Farocki c'est en considérant la puissance des archives qui existent et en considérant ce qu'elles ont *montré* qu'il est possible d'écrire une histoire des camps à partir des rares images qui y furent tournées, à partir des images lacunaires dont nous disposons.

La scène des travaux à la ferme s'ouvre justement sur un carton blanc du film de commande, inachevé : « Unser Bauernhof » (notre ferme). En tant que scène qui s'inscrit dans la présentation du camp comme une petite entreprise viable, nous aurions plutôt tendance à en attribuer le point de vue au commanditaire, le SS Gemmeker. Mais le « nous » du carton introduit, d'emblée, un implicite. À l'image nous ne voyons que des détenus, qui s'attellent au travail des champs avec une ardeur particulière. Deux d'entre eux, dénote un carton, auraient même « remplacé un cheval » afin d'exposer d'eux-mêmes leur condition de travailleurs dans le but de justifier leur utilité. C'est ici que surgit la première sur-interprétation à laquelle s'essaie Farocki : « Cela ne peut que vouloir dire : nous sommes vos bêtes de somme ». Sentencieuse, la phrase est complétée par un second carton : « Nous nous occupons du travail qu'habituellement les machines ou les animaux font ». Farocki risque, ici, une lecture des images : il insinue

1. Sylvie LINDENBERG, « Vies en sursis, Images revenantes », *op. cit.*, p. 27.

2. « Les seules images qui existent d'une déportation vers les camps d'extermination » précise d'ailleurs un carton de *Respite* à leur sujet.

3. Harun FAROCKI, « Comment montrer des victimes ? », dans *Trufic*, n° 70, 2009, p. 23.

qu'il y aurait une convergence des visées des détenus avec celle du commanditaire du film Gemmecker (montrer que le camp est viable pour ne pas le fermer), et, aussi, une forme « d'adhésion » des films « à leur mission¹ ! ». « On sent bien tout ce que cette [...] traduction a de provocateur », écrit Sylvie Rollet à ce sujet, et pourtant, c'est elle qui nous indique que les images du film de Westerbork contiennent plusieurs regards entremêlés et difficiles à lire... Clairement exagérés, les cartons ne profèrent pas là une vérité, ils essaient de traduire cette impression sourde que les archives évoquent potentiellement un espace où détenus et bourreaux semblent non pas séparés, mais entretenir un rapport relevant plus de ce que Primo Levi a appelé la « zone grise ». C'est d'ailleurs pour cette raison que Farocki ne peut s'arrêter là. Il faut compléter les images d'autres traductions contradictoires, soumettre les images à du texte et à une lecture afin de rendre « palpable » ce qui dans les vues est si inextricable. En premier lieu, ce sont les images qui vont résister à cette interprétation. À ce vouloir dire que Farocki signalait comme univoque (« cela ne peut *que* vouloir dire ») s'oppose la teneur relativement vive des plans qu'il a employés. Un des deux hommes remplaçant le cheval sourit depuis le fond du plan jusqu'à son arrivée près de la caméra. La jeune fille qui un peu plus tard décharge les briques sourit également dans son effort, parmi le groupe. « Dépravantes, ces prises de vue où les hommes ont remplacé les animaux comme force de travail le sont sans doute, mais elles accusent en même temps d'une touche idyllique² » dit Philippe Despoix. Et de fait, ces images qui ne pouvaient signifier qu'une chose « peuvent être lues différemment », annonce soudain le film.

Les plans que Farocki reprend désormais révèlent une beauté fragile. Les corps et les gestes, filmés au ralenti et en contreplongée, font penser aux films soviétiques qui montrent le travail des champs. La seconde interprétation que Farocki va proposer a justement pour effet de prendre acte de cette autre teneur des plans tournés par Bres-

lauer. Ralenti, c'est comme si les « détenus ensemençaient des terres nouvelles. Comme s'ils développaient quelque chose qui leur fut propre, une nouvelle société peut-être » enjoint alors de croire le commentaire. Cette version idyllique, bien sûr, est tout aussi invraisemblable que la première qui proposait l'adhésion des détenus. Mais elle invite surtout à regarder la valeur des plans, à faire attention aux corps de ceux qui, semant les pommes de terre, déchargeant des briques, semblent convoquer l'espoir. Comme si, par l'empathie de la lecture proposée, ce qui était vu comme de la participation devenait maintenant une affirmation, c'est-à-dire, peut-être, le refus d'une réaction à l'internement du camp, d'une participation à son mécanisme. « Comme s'ils développaient quelque chose qui leur fut propre », dit le carton, pourquoi avons-nous du mal à le croire ? Cette sur-interprétation de Farocki laisse planer le doute sur la manière dont les détenus vivaient le camp. Elle laisse entrevoir aussi que, dans le camp, interné, détenu, forcé au travail, l'affirmation de soi pouvait avoir lieu. Farocki propose non plus l'adhésion comme mode de lecture, mais une résistance malgré l'internement.

Le choix « d'offrir plusieurs parcours possibles du matériau³ » comme le dit Philippe Despoix, ou plusieurs « “traductions” successives⁴ » comme le dit Sylvie Rollet, permet à *Respite* de rendre compte de l'ambiguïté des images, renvoyant à l'ambivalence qui lie détenus, filmeurs et bourreau... Le plus intéressant est que Farocki propose de penser quelque chose comme une « zone grise » propre au cinéma, liée au contexte de tournage et avec ce que chacun attendait du film. Mais comme il est indécidable de « savoir » ce qu'une image veut dire d'autant plus que le film en question est resté inachevé, Farocki interroge les images et navigue entre différents pôles de sens, parfois sur-interprétant, parfois revenant sur une interprétation qui semblait définitive. Dans son observation, il tient constamment compte des éléments de mise en scène qui, on ne sait, peuvent n'avoir été voulus que par le filmeur (le caractère

1. Sylvie ROLLET, *Une éthique du regard*, *op. cit.*, p. 105.

2. Philippe DESPOIX, « Travail/sursis – délai sans rémission. Un document tourné par des détenus de Westerbork. Monté et commenté par Harun Farocki » *op. cit.*, p. 92.

3. Philippe DESPOIX, « Travail/sursis – délai sans rémission. Un document tourné par des détenus de Westerbork. Monté et commenté par Harun Farocki », *op. cit.*, p. 92.

4. Sylvie ROLLET, *Une éthique du regard*, *op. cit.*, p. 104.

russe des plans) ; il semble attentif à l'image que les filmés donnent d'eux, qui peut être lue de plusieurs façons. S'il pose un doute sur l'attribution des images entre regard nazi du commanditaire et regard juif du filmeur, puis sur ce que désiraient les filmés, c'est pour ne pas réduire les hommes et les archives à une explication causale et close. Il s'agit de rendre le passé à son propre possible, aux résistances des filmés, aux contradictions de l'histoire.

« Le faux n'est pas une erreur ou une confusion, mais une puissance qui rend le vrai indécelable¹ » disait Deleuze. Par ce dernier exemple, où surinterprétations contradictoires et successives viennent interroger et rendre palpable le trouble témoignage des images de Westerbork, on saisit peut-être la dimension de rencontre qui est ménagée entre une fiction et un document, entre un commentaire fictif, exagéré, interprété, et les images que sont les archives. Dans les commentaires de Harun Farocki, la fiction possède toujours une valeur d'usage, et ce en deux sens révélés ici : au sens où elle met en exergue le

« cinéma » du cinéma, pour jouer de la représentation en train de se faire ; et au sens où elle correspond souvent, de façon concrète, à des signes que l'image contient en propre. Ainsi propose-t-il, à l'inverse de tout utilitarisme qui emploie les images pour les soumettre arbitrairement à une nouvelle autorité, de reprendre l'image tout en prenant garde à ce qu'elle consigne, à ses traits, son sujet, sa forme (quand bien même il en effectuerait un détournement). Parce qu'il se dit comme tel, le commentaire fictif « réveille les puissances positives et déstabilisantes de l'illusion² » pour mieux saisir le geste fondateur de l'image et la nécessité de sa compréhension pour la lecture historique des archives. Toujours « bien vu[s], en intelligence avec l'image reprise³ », les commentaires de Harun Farocki ne sont jamais déplacés. Ils ne cessent de souligner des qualités de l'image d'archive jusque-là inaperçues, pour nous en adresser l'histoire.

Amélie Bussy



Respite

© Harun Farocki GbR

1. Gilles DELEUZE, « Doutes sur l'imaginaire » (1986) *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 93.

2. François NINEY, *L'Épreuve du réel à l'écran*, *op. cit.*, p. 297.

3. *Ibid.*, p. 301.



Hôtel Floridor, Paris, jeudi 6 décembre 2007, 12h40

Saisir « l'inconscient » de l'histoire

AUTOUR DE TROIS FILMS DE SERGEI LOZNITSA

La question du « temps des hommes » – celui des gestes quotidiens des ouvriers, des paysans ou des exclus aux prises avec les bouleversements économiques et la disparition des anciennes solidarités – est au cœur de toute l'œuvre documentaire que construit patiemment le cinéaste ukrainien Sergei Loznitsa depuis vingt ans¹. Toutefois, au sein de cette interrogation sans cesse reconduite, trois films – *Blocus (Blokada)* en 2006, *Maïdan* en 2014 et *L'Événement (Sobytie)* en 2015 – semblent imprimer une inflexion majeure à sa réflexion sur la puissance « documentaire » de l'appareil cinématographique.

Mon hypothèse est qu'il s'agit véritablement d'une trilogie, bien que deux d'entre eux seulement marquent, à proprement parler, une rupture à l'égard de la démarche antérieure du cinéaste. *Blocus* et *L'Événement* consistent, en effet, en un remontage de plans d'archives tournés par des opérateurs d'actualité. La période que dépeignent les images du premier est celle du siège de Leningrad par les armées allemandes (du 8 septembre 1941 au 27 janvier 1944). Le second est composé des prises de vues effectuées à Leningrad par les opérateurs de l'unité documentaire des studios Lenfilm durant les cinq journées (du 19 au 24 août 1991) de l'état d'urgence, proclamé à Moscou par un groupe de conservateurs hostiles à la Perestroïka, qui s'achèveront par la victoire de Boris Eltsine et l'arrestation des putschistes. Entre ces deux « films de montage² » où une même ville,

Leningrad, vit en état de siège, Loznitsa réalise un « film-journal », *Maïdan*, sur l'occupation de la place de l'Indépendance (le « Maïdan ») par les habitants de Kiev, révoltés par la décision du Président Viktor Ianoukovitch de renoncer, sous la pression de Poutine, à l'association de l'Ukraine avec l'Union européenne.

Ce « journal filmé » des événements se distingue évidemment d'un film de montage : les prises de vues du soulèvement sont non seulement montées par Loznitsa mais tournées par son équipe. En outre, entre l'événement vécu et le regard après coup sur les images que requiert le montage, l'écart temporel est beaucoup plus réduit que dans *Blocus* ou *L'Événement*. Postuler qu'il s'agit d'une trilogie ne va donc pas de soi. Les trois films retracent, par ailleurs, des épisodes historiques qui semblent ne présenter aucun point commun : les neuf cents jours nécessaires à l'armée rouge pour libérer une ville prisonnière de l'avancée fulgurante des armées allemandes dès l'automne 1941³ ; les derniers soubresauts marquant la fin du régime soviétique en 1991⁴ ; le soulèvement de la popula-

réalisées dans le passé (Jan LEYDA, *Films Beget Films. A study of the compilation film*, Londres, George Allen & Unwin, 1964, p. 9).

3. Durant près de 900 jours, du 8 septembre 1941 au 27 janvier 1944, la Wehrmacht, qui avait encerclé Leningrad, assiégea la ville. Plus d'un million de personnes moururent de faim et de froid, mais la ville résista au blocus.

4. Tandis que Mikhaïl Gorbatchev était en vacances en Crimée, un groupe se faisant appeler le « Comité d'État pour l'État d'urgence » prit le pouvoir, suspendant le fonctionnement régulier des institutions, afin de mettre fin aux réformes libérales et démocratiques de la Perestroïka. Le comité de huit membres incluait le vice-président de l'Union soviétique, Guennadi Ianaïev, le responsable du KGB Vladimir Krioutchkov, le ministre des Affaires intérieures Boris Pougov, le ministre de la Défense Dmitri Iazov. Un assaut planifié de la Maison blanche, siège du Parlement russe encerclé par les chars, échoua après que les troupes eurent unanimement refusé d'obéir. Ce coup d'État avorté eut des conséquences majeures : en septembre 1991, l'indépendance des trois républiques baltes fut reconnue par l'Union soviétique ; le PCUS, qui dirigeait le pays depuis 1917, fut dissous et interdit ; en décembre 1991, Gorbatchev

1. Outre deux films de fiction, *Mon bonheur* (2010) et *Dans la brume* (2012), Loznitsa est, depuis 1996, l'auteur de dix-neuf films documentaires, primés à plusieurs reprises dans les festivals internationaux. C'est grâce aux États Généraux du Film documentaire de Lussas qu'on a pu découvrir en France, en 2004, son regard singulier sur le quotidien des « petites gens », ouvriers (*L'Usine*, 2004) ou paysans (*Artel*, 2006), et son intérêt pour les exclus (*La Lettre*, 2013) et les lieux relégués (*La Colonie*, 2001).

2. L'expression me semble la plus propre à rendre le terme de *compilation film* par lequel Jan Leyda le premier, et bien qu'insatisfait de ce concept, a tenté de désigner des films, fabriqués à la table de montage avec des prises de vues

tion ukrainienne contre la tutelle de la Russie post-soviétique, en ce début du XXI^e siècle. Même si l'on se place du point de vue des hommes, il y a loin de la résistance physique au froid et à la faim des habitants de Leningrad assiégée, à l'état d'alerte et à la mobilisation de la population face à un putsch dont les effets restent invisibles et à la résistance opiniâtre des insurgés de Kiev confrontés à la violence d'un pouvoir moribond. Seul le temps suspendu d'une ville en état de siège semble, de prime abord, tisser un lien entre les trois films.

« L'événement », c'est le suspens

« *Sobytié* » désigne, en russe, à la fois un « événement », au sens historique, et l'« actualité », dans l'acception médiatique du terme. C'est à cette seconde signification que renvoie, d'abord, le titre choisi par Loznita pour son film, composé de prises de vues découvertes par le cinéaste dans les archives du Gosfilmfond de Leningrad. Les images qu'il assemble ont toutes été tournées durant les cinq journées d'attente et de mobilisation qu'ont été, pour les habitants de la ville, l'État d'urgence décrété à Moscou. Originellement muets, les plans d'archives sont sonorisés par Loznitsa à l'aide de « sons d'ambiance » enregistrés en studio. Brouhaha de voix, bruits divers accompagnant la construction de barricades composites, échos de pas et de circulation automobile relèvent donc de la reconstitution fictionnelle. Mais les images sont également associées à des archives sonores patiemment collectées par le cinéaste. En effet, bien que les putschistes aient suspendu tous les programmes radiophoniques et télévisés – l'unique chaîne de télévision ne retransmettant plus que les communiqués du « Comité d'État pour l'État d'urgence » et les ballets du Bolchoï –, l'équipe de Boris Eltsine est parvenue, en moins de vingt-quatre heures, à relancer les transmetteurs radio¹. En outre, les communications télépho-



L'Événement, 2015

annonça sa démission du poste de président de l'URSS et l'Union soviétique elle-même cessa d'exister.

1. Le rétablissement des transmissions radio fut l'œuvre du ministre des Communications de Russie sous Eltsine, l'ingénieur Vladimir Bulgak. En faisant appel à ses contacts personnels à l'intérieur de l'Union, il parvint à contourner le

contrôle des transmetteurs exercé par le ministère soviétique des Communications. Il faut ajouter que la réception des radios occidentales en Union soviétique n'avait pas été brouillée par les putschistes.

niques n'ayant pas été coupées au Soviet de Russie, les radios occidentales en langue russe dirigées vers l'URSS ont immédiatement ouvert leurs antennes aux Moscovites et aux journalistes présents. Aussi, l'appel à résister au coup d'État lancé par Eltsine (appel qui, dès les premières heures, a circulé sous forme de tract) a également pu être diffusé le matin du 21 août sur toutes les ondes. En associant les déclarations diffusées et conservées par les radios aux images muettes des habitants de Leningrad, Loznitsa fait toutefois bien davantage que leur rendre une voix : il restitue l'étoffe même du temps suspendu vécu par toute une ville.

L'« événement », au sens historique, se déroule, en effet, ailleurs, dans la lointaine capitale dont aucune image ne parvient. La texture de l'événement découle de cette incertitude : une menace plane, encore invisible certes, mais pour combien de temps ? Bien que chacun soit, pour l'heure, libre de ses mouvements, chaque déplacement, chaque geste est prisonnier d'une durée indéfinie et pourtant limitée : celle du sursis. La tonalité singulière de ce temps provisoirement suspendu imprègne toutes les images du film dont le déroulement épouse la succession des heures d'attente inquiète et de mobilisation de la population. Le spectateur est ainsi confronté « en temps réel » à l'étirement des journées pendant lesquelles les habitants, suspendus aux informations provenant de Moscou, se préparent à affronter l'irruption des chars et des troupes. La présence de cette menace invisible – et d'autant plus angoissante qu'elle est invisible – habite le film sous la forme de longs fondus au noir dont le ressac interrompt la succession des plans pris sur le vif par les opérateurs. Le retour lancinant de l'obscurité s'accompagne d'un leitmotiv musical : le thème mélancolique du *Lac des cygnes* de Tchaïkovski¹. Les nappes musicales qui étouffent les voix, l'insistance du noir qui pulse rythmiquement et vient déchirer le tissu du visible confèrent à la temporalité singulière de l'« événement » la forme de la syncope.

L'impression qu'a le spectateur de vivre l'attente angoissée des habitants tient évidemment aussi aux prises de vues elles-mêmes. Caméra à l'épaule, les opérateurs épousent le point de vue de l'homme de la rue, arpentant les avenues, rejoignant la place Saint Isaac où se rassemblent les groupes, se frayant un chemin dans la foule. La caméra capte ici un regard, là un sourire qui lui est adressé. On s'écarte pour la laisser passer. L'impression dominante d'unité de ces hommes et femmes de tous âges vient de l'inquiétude qu'on peut lire sur les visages silencieux que rassemblent la même tension, la même concentration, sans que s'efface leur singularité. L'attention constante portée par les opérateurs aux visages, souvent filmés en gros plan, s'accompagne d'un égal souci des « détails » : cadrés en plan serré, les proclamations des banderoles et des affiches, où s'exprime l'unanime refus d'une nouvelle dictature, et les matériaux disparates qu'assemblent les barricades dessinent, avec les visages jeunes ou vieux, les contours de la résistance proprement physique opposée aux putschistes. Ce que capte la caméra, c'est cette « énergie physique et viscérale partagée² » qui forme la matière même des soulèvements, selon Judith Butler. Le tracé de la caméra zigzaguant entre les groupes d'habitants assemblés a ainsi pour effet de détruire l'image convenue d'une masse unanime et compacte. L'alliance qui permet le rassemblement relève clairement de la libre circulation de corps autonomes et de l'échange des idées dans une interaction dynamique. Rares sont les moments où, s'extrayant de la communauté des citadins, les opérateurs filment la foule en plongée, comme une marée humaine saturant le cadre. Ce que montre alors la prise de vues, c'est que seul un regard surplombant, qui écrase les perspectives et les lignes de fuite, peut transformer une assemblée toute provisoire en une masse uniforme.

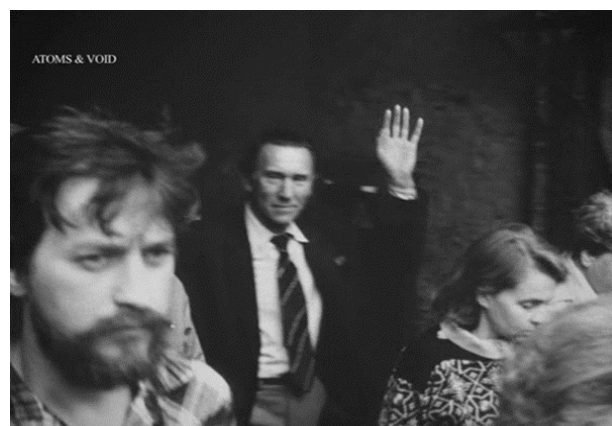
À cet égard, certains des gestes minuscules captés par l'objectif sont particulièrement éclairants, tant ils rendent sensibles deux paradigmes radicalement opposés du politique. Tandis que la crise

1. Durant la période de l'État d'urgence, le ballet a été diffusé en continu par la télévision contrôlée par les putschistes.

2. Judith BUTLER, « Soulèvement », dans Georges DIDI-HUBERMAN (dir.), *Soulèvements*, Paris, Gallimard/Jeu de Paume, 2016, p. 25.

est en passe de se dénouer à Moscou, le maire de Leningrad, Anatoli Sobtchak¹ prend la parole face à la population assemblée sur l'esplanade du Palais d'hiver. Lorsqu'il assure que les autorités municipales sont « déterminées à soutenir le gouvernement et Boris Eltsine, qui a pris le commandement des forces du KGB en Russie », la réaction de la foule ne se fait pas attendre : de la masse compacte émergent par centaines les poings levés et les doigts écartés en forme du V de la victoire. Ces gestes d'acclamation seraient-ils la manifestation de « la puissance politique du peuple » ? C'est, du moins, ce que soutient le juriste Carl Schmitt : « Ce n'est qu'une fois physiquement rassemblé que le peuple est peuple, et le peuple physiquement rassemblé peut faire ce qui revient spécifiquement à l'activité de ce peuple : il peut acclamer². »

Or, me semble-t-il, c'est précisément au moment où surgissent les gestes d'acclamation que s'évanouit la véritable puissance politique des habitants de Leningrad. Des champs-contre-champs, totalement absents jusque-là, font ainsi leur apparition peu après, lorsque le drapeau tricolore de la Russie est hissé sur le bâtiment officiel où flottait jusqu'alors le drapeau rouge de l'Union soviétique : la foule, d'ailleurs plus clairsemée, n'a plus d'autre rôle que celui de spectatrice. C'est pourquoi, sans doute, restent en mémoire d'autres gestes, furtifs mais répétés, que la caméra a enregistrés auparavant, au hasard des rues et des défilés, tandis qu'hommes et femmes convergent vers la place : des signes de connivence adressés par les manifestants à la caméra. Ces signes de reconnaissance mutuelle, trop nombreux pour être la trace de rencontres privées avec l'opérateur, semblent nous mettre sur la voie d'une toute autre définition de la « puissance politique » qui constitue une population en « peuple » : la volonté qu'a alors chacun (c'est-à-dire n'importe qui) de se rendre



L'Événement, 2015

1. Premier maire élu de Saint-Pétersbourg, Anatoli Sobtchak (qui, en tant que professeur de droit, rédigea peu après une partie de la constitution russe) est tout à la fois l'enseignant et le mentor de Vladimir Poutine et de Dmitri Medvedev.

2. Carl SCHMITT, *Théorie de la constitution*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 382. Ces propos ont fait récemment l'objet des réflexions de Giorgio AGAMBEN (*Le Règne et la Gloire*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 378-379) et de Georges DIDI-HUBERMAN (*Survivances des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 83-86).

visible en faisant irruption dans le cadre. Tout l'enjeu politique de ce geste est de « répondre présent », c'est-à-dire littéralement d'*apparaître publiquement*.

Le montage de Loznitsa me paraît ainsi mobiliser la puissance propre du cinéma : rendre visible un événement minuscule capable, à lui seul, de redéfinir la catégorie politique de « peuple » en en faisant éclater les images convenues. Ce que montre le film, c'est que du « peuple », il ne peut y avoir de *représentation* (c'est là, sans doute, que la célèbre formule de Deleuze pourrait prendre tout son sens : le peuple toujours « manque¹ »), mais seulement une *présentation*. Autrement dit, le montage n'assemble pas des *images*² du peuple, mais expose la *trace* d'un échange de regards, scène d'une interlocution, où l'initiative de se montrer, de se présenter appartient à chacun et à tous. L'« événement » que capte *Sobytié*, au-delà ou en deçà des faits qu'a retenus l'histoire – un putsch raté qui a précipité la fin de l'URSS – ce serait alors cette présence irruptive, intempestive, au sein du « présent historique ».

Telle serait, selon moi, la manière dont on pourrait comprendre la thèse benjaminienne : le cinéma révélerait « l'inconscient optique » de notre existence comme la psychanalyse a découvert l'inconscient « pulsionnel ». Mais, ajoute Walter Benjamin, il ne s'agit pas seulement d'une analogie. En effet, « les rapports les plus étroits existent entre ces deux formes de l'inconscient³ ». Autrement

dit, le cinéma aurait la capacité de rendre perceptible la manière dont la temporalité complexe de la psychè est également celle des temps historiques.

L'Histoire à contretemps

Il faut toutefois préciser le processus de dévoilement que condense la formule benjaminienne. En effet, si la caméra peut capter automatiquement, sans en avoir l'intention, tout ce qui paraît devant l'objectif, elle ne *voit* pas pour autant ce qu'elle enregistre. La seule puissance attribuable à l'appareil cinématographique est celle de la donne : le regard, lui, nous incombe et ne peut s'effectuer qu'après coup. Ce moment de la saisie, où s'exerce notre propre responsabilité à l'égard de ce que nous sommes en mesure de voir, est éminemment historique. C'est, dit Benjamin ce qui fait « la marque historique des images ». Celle-ci « n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée⁴. » Il me semble notable que Benjamin préfère ici le terme de « marque » à des qualificatifs plus abstraits – « caractère » ou « détermination », par exemple –, comme s'il entendait souligner le geste d'inscription lui-même, dans les images, de leur historicité. Or ce geste est précisément celui du cinéaste, premier spectateur des prises de vues, engagé à la table de montage dans un processus indissociablement physique et cognitif de lecture : interrompant le défilement de la pellicule, faisant revenir plusieurs fois les mêmes plans, il les isole, les arrête, pour mieux voir. Le geste du monteur

1. « S'il y avait un cinéma politique moderne, ce serait sur la base : le peuple n'existe plus, ou pas encore... *le peuple manque*. » (Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 282.)

2. Mon propos recoupe singulièrement les thèses de Pierre-Damien HUYGHE dans « Un peuple manque » : « "Peuple", écrit-il, c'est le nom vague et indéterminé de ce qui manque à toute appellation et à toute représentation politique, c'est une puissance d'action *sans image* » (*Vertigo*, n° 37, 2010, p. 47, je souligne). Je remercie Judith Michalet de m'avoir signalé cet article dont j'ignorais l'existence en rédigeant ma contribution.

3. « Si le film, en relevant par ses gros plans dans l'inventaire du monde extérieur des détails généralement cachés [...] étend, d'une part, notre compréhension aux mille déterminations dont dépend notre existence, il parvient, d'autre part, à nous ouvrir un champ d'action immense et insoupçonné. [...] Il devient ainsi tangible que la nature qui parle à la caméra, est autre que celle qui parle aux yeux.

Autre surtout en ce sens qu'à un espace consciemment exploré par l'homme se substitue un espace qu'il a inconsciemment pénétré. [...] C'est elle [la caméra] qui nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel. Au reste, *les rapports les plus étroits existent entre ces deux formes de l'inconscient*, car les multiples aspects que l'appareil enregistreur peut dérober à la réalité se trouvent pour une grande part exclusivement en dehors du spectre normal de la perception sensorielle. » Cf. Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée*, thèse XVI, 1936 [2^e version, P. Klossowski (trad.)], je souligne.

4. Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, J. Lacoste (trad.), Paris, Le Cerf, 2000, p. 479.

qui lui permet de *voir* est aussi celui qui lui permet de *montrer*. Geste technique, le montage est donc également un geste politique. En nous donnant véritablement à voir les images, en nous permettant de les (re)marquer, il nous offre, en effet, la possibilité¹ d'accueillir la présence de l'événement passé, au moment où il se présente, et de « répondre présents ».

Mon hypothèse est que la quête de cette présence « intempestive » est à l'origine de la démarche de Loznitsa, le menant de la réalisation de *Blocus* à celle de *L'Événement*, neuf ans plus tard. Les deux films présentent toutefois une différence notable : si les matériaux assemblés dans *L'Événement* étaient inédits avant que le cinéaste n'en propose un montage, il n'en va pas de même pour *Blocus*. La plupart des plans tournés lors du siège de Leningrad sont bien connus, ayant fait, à l'époque soviétique, l'objet de plusieurs emplois successifs². Aussi peut-on se demander ce qui, dans ces prises de vues, a requis le regard du cinéaste, comme « une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle³ ». La réponse est apportée par le travail d'élimination auquel s'est livré Loznitsa. Ont été supprimés tous les plans qui, dans les films soviétiques, contribuaient à élaborer l'image d'un peuple non seulement uni contre l'ennemi, mais soudé par les idéaux socialistes. Ainsi, ont disparu les scènes de combat aux portes de la ville, comme les séquences de travail ouvrier dans les usines qui, malgré la rigueur des pénuries, ont continué à fournir le front en munitions durant tout le blocus. Ne conservant que les images décrivant l'instauration progressive de l'état de siège, à l'automne 1941, et les mois de l'hiver 1941-1942 où le ravitaillement nécessaire ne pouvait plus parvenir

de l'extérieur, le film ne présente pas non plus les vues documentant les travaux menés en vue de la pérennisation de la « Route de la vie⁴ », comme du rétablissement de l'approvisionnement en eau ou de la remise en service des tramways au printemps 1942⁵. Le premier geste de montage de Loznitsa est donc d'opérer une contraction temporelle – le film ne couvre que les premiers mois du blocus, en particulier la période de famine extrême où périt le plus grand nombre d'habitants⁶ – et un resserrement spatial, qui a pour effet de rejeter aux confins du visible la violence proprement guerrière (les armées allemandes sont aux portes de Leningrad), mais aussi l'administration de la ville par les autorités soviétiques. Comme dans *L'Événement*, c'est par le retour, à intervalles réguliers, de longs segments noirs s'intercalant entre les blocs d'images, qu'est rappelée l'oppressante présence-absence du hors-champ.

Mais alors, quel est ce « reste », inaperçu jusqu'ici et que donnent enfin à voir les plans conservés par le cinéaste ? Je répondrai abruptement : les plans tournés dans la ville assiégée sont les seules images qui aient été enregistrées d'un camp de concentration nazi en fonctionnement. Ces images de l'univers concentrationnaire⁷ que tant de cinéastes et d'historiens ont cherchées, ces images définitivement manquantes, Loznitsa les a trouvées à Leningrad. On y reconnaît, en effet,

1. Cette possibilité ne s'actualise que si le film nous « donne à voir », c'est-à-dire nous permet d'exercer librement notre jugement, au lieu de tenter de nous « faire voir », objectif de tous les projets propagandistes.

2. En particulier le premier, sorti en 1942, *Leningrad en lutte*, de Roman Karmen et Efim Utchitel, mais aussi *L'Exploit de Leningrad* (Efim Utchitel, 1959) ou encore *900 jours inoubliables* (Valerii Solotsev, 1964), cités parmi les sources figurant au générique de *Blocus*.

3. Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », M. de Gandillac (trad.), *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 430.

4. À partir du 28 août, l'encerclement de la ville par les troupes allemandes ne permet plus l'évacuation des habitants les plus fragiles par voie terrestre. Elle se poursuit par voie aérienne et navale à travers le lac Ladoga, puis en camion, lorsque la surface du lac aura gelé. Les travaux de la « Route de la vie », terminés à la fin janvier 1942, permettront une organisation plus efficace de l'évacuation.

5. L'été 1942, un oléoduc surnommé « Artère de la vie » et un câble électrique furent posés sur le fond du lac Ladoga et permirent d'approvisionner la ville en carburant et en électricité.

6. On compte environ 700 000 morts entre septembre 1941 et juillet 1942, soit un habitant sur trois. Le nombre de décès culmine, en février 1942, à plus de 10 000 par jour.

7. Le blocus de Leningrad relève, d'ailleurs, intégralement du projet d'extermination nazi. Hitler donne l'ordre de refuser toute capitulation : la ville doit être « rasée de la surface de la terre ». Il s'agit, certes, d'éviter d'avoir à nourrir trois millions d'habitants, mais si la population civile doit être exterminée, c'est aussi parce que Leningrad est le berceau de la Révolution. Voir David GLANTZ, *The Battle for Leningrad, 1941-1944*, Lawrence, Kansas U.P., 2002.

toutes les composantes des camps, ces « laboratoires spécialement conçus pour l'expérience de domination totale¹ » sur « l'espèce » humaine. Soumise au froid extrême, à la faim, à l'épuisement, l'« humanité » des habitants, en quête permanente des moyens de satisfaire leurs besoins physiologiques les plus élémentaires, s'y réduit aux gestes de survie : puiser de l'eau en forant des trous dans la glace, faire longuement la queue pour quelques grammes d'ersatz de pain². Surtout, dans Leningrad assiégée de même que dans les camps, la séparation entre les morts et les vivants, au fondement de toutes les sociétés humaines, n'a plus cours. Côté des cadavres, trop épuisés pour les ensevelir, indifférents, impuissants, les vivants passent, sans leur jeter un regard, à côté de ceux qui se sont effondrés et gisent sur la neige. Ces « engloutis », comme les nomme Primo Levi, parce que « leur mort [a] commencé avant la mort corporelle³ », ne relèvent plus depuis longtemps de l'humanité. La réduction de vies humaines à la seule survie organique, aboutissant à la production en série de cadavres anonymes, a fait perdre à la mort elle-même toute signification : elle a cessé d'être le terme d'une vie *humaine*. Évoquant irrésistiblement les plans filmés par les troupes alliées à l'ouverture du camp de Bergen Belsen, les images des monceaux de corps jetés à fosse commune et remués par les fossoyeurs comme un amas d'ordures confirment la victoire du processus de déshumanisation.



1. Hannah ARENDT, *Les Origines du totalitarisme*, J.-L. Bourget et al. (trad.), Paris, 2002, Gallimard, p. 723.

2. Début septembre 1941, la ville dispose de vivres pour un mois à peine. Un système de rationnement est mis en place le 12 septembre : 500 grammes de pain pour les travailleurs, 395 grammes pour les employés, 310 grammes pour les enfants et autres civils. Le 11 novembre, les rations tombent à 300 grammes pour les travailleurs et 150 grammes pour les enfants et autres civils. Le 5 décembre, respectivement à 200 et 125 grammes. Dès le mois d'octobre, on cherche des ersatz pour la fabrication du pain : soja, cellulose, pâte de coton.

3. Primo LEVI, *Les Naufragés et les Rescapés : quarante ans après Auschwitz*, A. Maugé (trad.), Paris, Gallimard, 1989, p. 83.

Blocus, 2006

La rupture du lien d'humanité qui rattache chacun à autrui apparaît non seulement dans la disparition de tout échange verbal visible entre les habitants¹, mais également dans l'absence de toute relation perceptible entre les passants et les auteurs des prises de vues², auxquels personne ne semble prêter attention. Les opérateurs appartiennent pourtant eux-mêmes à ce monde de survivants : ne jouissant d'aucun privilège, ils sont, comme tous ceux qu'ils filment, confrontés au froid et à la famine³. La disparition de toute interaction entre filmés et filmeur (présente, en revanche, dans les images de la ville, au début du siège) me semble marquer l'impossibilité définitive de « paraître pour l'autre », au fondement du lien social d'humanité. Ces scènes de « désolation⁴ », d'« acosmie

absolue⁵ », pour reprendre la formule d'Hannah Arendt, sont suivies d'un épilogue, au premier abord surprenant. Loznitsa reprend, dans un premier temps, une partie des plans de *Leningrad en lutte*, le premier film consacré au blocus de la ville. Le montage, réalisé par Roman Karmen et Efim Utchitel, proposait une conclusion « heureuse » aux épreuves subies par la population : les images du feu d'artifice célébrant la victoire de l'armée soviétique. Dans *Blocus*, la séquence rime visuellement avec les plans situés à l'ouverture du film. Dans les deux cas, les regards des habitants sont dirigés vers le ciel : en septembre 1941, ils y guettent anxieusement l'apparition des bombardiers allemands ; après l'épreuve du siège, ce sont des regards ravis qui accompagnent les explosions lumineuses. Mais cette foule joyeuse, à laquelle le pouvoir soviétique offre le spectacle de sa victoire, est-elle libérée ? Dans *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais (1955), le commentaire de Jean Cayrol accompagnait de la même interrogation l'image des déportés filmés à l'ouverture des camps. Pour rester implicite dans *Blocus*, la question ne peut cependant manquer de surgir à l'occasion de l'ultime geste de montage du cinéaste. En effet, les images du feu d'artifice sont immédiatement suivies de plans extraits de *La Sentence du peuple* (1946) de Efim Utchitel, présentant la pendaison publique d'officiers nazis, coupables de crimes de guerre⁶.

1. L'ingénieur du son de Loznitsa, Vladimir Golovnitky, a recréé l'environnement sonore de la ville avec un soin méticuleux. Les images des premières journées du blocus sont ainsi accompagnées d'éclats de voix ou d'appels. Mais lorsque le froid et la famine s'abattent sur la ville, c'est dans le silence que se croisent les habitants, chacun étant occupé de sa propre survie.

2. Trente-huit noms sont mentionnés au générique du film.

3. Le laboratoire de développement des pellicules ayant cessé de fonctionner en décembre 1941, les opérateurs, qui ne recevoient plus aucune directive de tournage, ne se rencontrent plus. L'un d'eux, Anselm Bogorov, rapporte ainsi que « le matin [...], je prends une tasse d'eau chaude avec un tout petit morceau de pain et je me prépare pour la "marche" (c'est-à-dire aller chercher de l'eau dans le trou glacial des canaux et tourner ce qui se passe dehors). Je prends la luge, le seau, j'enfouis à l'intérieur de mon manteau la caméra "Eyemo"... Je ne sais pas ce qui se passera avec la pellicule... Je n'ai pas vu mes amis depuis longtemps, je ne suis pas sûr qu'ils soient encore vivants. Mais pourtant chaque matin en partant pour aller chercher de l'eau, je reprends ma caméra. » (Vladimir MIKHAILOV (dir.), *Le prix du tournage : un sur deux est blessé, un sur quatre est mort*, Moscou, Kanon, 2010, p. 176 ; traduit et cité par M. Golik, *Le Traitement du blocus de Leningrad (1941-1944)* dans les documentaires russo-soviétiques et contemporains : l'image-témoin, mémoire de Master2 en Études cinématographiques, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2015, en ligne : <https://www.academia.edu/21457596/Blocus_de_Leningrad_dans_le_cinéma_documentaire_russo-soviétique>, consulté le 10 juillet 2017.)

4. Ce qu'Hannah Arendt nomme « la désolation », « c'est ce qui peut se produire dans un monde où [...] seul demeure le pur effort du travail, autrement dit l'effort pour se maintenir en vie. [...] La domination totalitaire [...] se fonde sur la désolation, sur l'expérience d'absolue non-appartenance au monde, qui est l'une des expériences les plus radicales et les

plus désespérées de l'homme. » (Hannah ARENDT, *Les Origines du totalitarisme*, op. cit., p. 833-834).

5. Hannah ARENDT, « De l'humanité dans de sombres temps », dans *Vies politiques*, É. Adda et al. (trad.), Paris, Gallimard, 1974, p. 25.

6. D'après les archives consultées par Maria Golik, l'exécution des criminels nazis fait suite à l'un des nombreux procès instruits par la *Commission d'Enquête Extraordinaire d'État pour l'instruction des crimes des Allemands-nazis envahisseurs et leurs complices* (créée en novembre 1942). La presse de Leningrad en rend compte ainsi : « Leningrad, 5 janvier (TASS). Aujourd'hui à 11 heures du matin à Leningrad sur la place devant le cinéma "Gigant", les Allemands-fascistes et malfaiteurs Remlinger, Strufing, Bem, Engel, Zonofeld, Jianino, Skotki, Gerer sont condamnés par le Tribunal militaire pour fusillades de masse, cruauté envers les citoyens, incendies de villages et réduction des citoyens soviétiques à l'esclavage allemand, à la peine de mort par pendaison. De nombreux travailleurs étaient présents sur la place, ont entendu la sentence et vu l'exécution avec l'accord

Dans les champs-contrechamp qui rythment l'« attraction », on retrouve les cadrages en plongée sur la foule qui venaient clore la parenthèse du soulèvement de la population de Leningrad, à la fin de *L'Événement*. La foule qui acclame la mise à mort est-elle libérée ? Ou, au contraire, cette masse compacte, vouée au rôle de spectatrice des spectacles du pouvoir, est-elle l'autre versant de la désolation, produite par l'expérience de la déshumanisation concentrationnaire ? Le film ne tranche pas, la question reste donc en suspens¹. Il me semble, toutefois, que les derniers plans de l'épilogue, en provoquant un brutal télescopage temporel, nous amènent à « découvrir dans l'analyse du petit moment singulier le cristal de l'événement total² ».

Hormis le fait que le cinéaste a découvert à l'occasion de ses recherches pour *Blocus*, dans les archives du studio *Lendocfilm*, les prises de vues qu'il montera, neuf ans plus tard, dans *L'Événement*, aucun lien ne semble véritablement relier les deux « films de montage » de Loznitsa. Rien, si ce n'est l'expérience que fait le cinéaste durant l'hiver 2013-2014. Renouant avec sa pratique antérieure du cinéma direct, il tourne au jour le jour avec son équipe, et durant toute la durée de l'occupation du Maïdan à Kiev, le soulèvement de la population ukrainienne contre le gouvernement de Yanoukovitch. C'est là, probablement, que la question posée et restée en suspens dans *Blocus* va trouver une réponse. En effet, ni dans les images collectées par les opérateurs durant le siège de Leningrad, ni dans celles du procès et de la pendaison-spectacle offerte à la population n'apparaît la trace de cette puissance proprement politique du peuple – l'irruption soudaine des « sans-part », mus par la volonté de se rendre enfin visibles – que recueille,

de tous. » Traduit et cité par M. Golik, *op. cit.*

1. Les propos de Loznitsa, rapportés par la journaliste Anna Malpas, dans *The Moscow Times* (17/03/2006), font état de la même interrogation : « “Only 60 years ago, we gathered on the street and watched other people being hanged”, he commented. “On the one hand, you can understand people, since they lived through something that – I don't know – reconciled them to such a fact.” On the other hand, though, the scene “is impossible to understand” for people today, he added. » En ligne : <http://icarusfilms.com/press/pdfs/bloc_pk.pdf>, consulté le 10 juillet 2017.

2. Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 477.



Blocus, 2006

neuf ans plus tard, *L'Événement*. Mon hypothèse est que les images du soulèvement de la population de Leningrad en 1991 sont devenues lisibles pour le cinéaste depuis le présent ukrainien, sur la place du Maïdan, devenue véritablement une *scène politique* tant s'y manifeste le désir des insurgés de *se montrer* et de *se voir* parmi les autres.

Certes, comme le soulèvement de 1991 – qui s'est soldé par l'avènement de Boris Eltsine, puis de Vladimir Poutine –, le mouvement de rébellion ukrainien peut apparaître comme un échec : deux ans après, la guerre continue dans l'Est de l'Ukraine. Toutefois, si le cinéma dispose, selon Jacques Rancière, d'une puissance singulière « d'historialité et d'historicisation³ », c'est qu'il permet d'écrire l'histoire autrement. Il a, en effet, le pouvoir de conserver la trace fugitive de ces

3. Jacques RANCIÈRE, « L'historicité du cinéma », dans A. DE BAECQUE et C. DELAGE (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe, 1998, p. 60.

moments où, comme l'écrit Michel Foucault, nous pouvons apercevoir « un peu *au-dessous* de l'histoire, ce qui la rompt et l'agite ». C'est dans ces moments de soulèvement, ajoute-t-il, « que la subjectivité (pas celle des grands hommes, mais celle de n'importe qui) s'introduit dans l'histoire et lui donne son souffle. » Il suffit qu'existent ces voix confuses, « pour qu'il y ait un sens à les écouter et à chercher ce qu'elles veulent dire. [...] Tous les désenchantements de l'histoire n'y feront rien : c'est parce qu'il y a de telles voix que le temps des hommes n'a pas la forme de l'évolution, mais celle de l'"histoire", justement¹. »



L'Événement, 2015

Sylvie ROLLET



Maïdan, 2014

1. Michel FOUCAULT, « Inutile de se soulever ? », *Le Monde* 11-12 mai 1979, dans *Dits et écrits*, t. 2, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 793-794.



Monaco, vendredi 23 février 2007, 17h07

Entre respect de l'intégrité des sources et volonté de création

LE CINÉMA DE PÉTER FORGÁCS

L'œuvre de Forgács est devenue une réflexion sur la nature de la mémoire, sur la construction de l'histoire et sur la phénoménologie du processus de réalisation lui-même¹.

Introduction : représenter la déportation

Meanwhile somewhere... 1940-1943 (52 min., 1994), du réalisateur hongrois Péter Forgács², est composé uniquement d'images d'archives³. Plus précisément, c'est un montage de séquences liées à la destruction des Juifs d'Europe et d'extraits de films de familles tournés pendant la Seconde Guerre mondiale figurant, eux, un monde relativement insouciant⁴. Le caractère inquiétant de ce film-essai se situe dans les rapprochements construits par le montage entre ces deux types de réalisations datant de la même période. Le titre du film trouve son origine dans cette tension dialectique qui n'est jamais véritablement résolue. En effet, le « pendant ce temps-là quelque part » peut s'interpréter dans un mouvement allant de l'insouciance aux images de la déportation et des lieux de la déportation aux images de l'insouciance. Dans

le cadre de cet article, un plan d'une quinzaine de secondes peut être pris comme cas d'étude⁵. Il est mis en regard d'autres extraits des mêmes rushes qui sont également montés dans le film de Forgács en deux séquences distinctes. L'ensemble de ces images a été tourné en 1944 par un interné Juif, le photographe Rudolf Breslauer, sur l'injonction du commandant SS du camp de transit de Westerbork aux Pays-Bas, Konrad Gemmeker⁶. Ce plan nous sert de point d'entrée afin de mener une réflexion sur les usages créatifs des images d'archives en lien avec la question plus générale de la représentation de la déportation des Juifs. Le terme *déportation* est ici utilisé avec à propos, car ce plan ne représente pas un camp d'extermination, un massacre par balles ou un ghetto d'Europe de l'Est, mais bien un quai de gare d'où un train part en direction des camps de la mort. Le spectateur qui regarde le film voit une image aux tons bleutés qui est accompagnée d'une musique minimaliste et envoûtante⁷. Les individus filmés sont des soldats allemands grimant sur des marches-pieds et fermant des portes, alors que le train démarre. La caméra, qui est fixe, effectue un léger panoramique vers la gauche, restant, elle, sur le quai. C'est donc le déplacement d'abord lent, puis de plus en plus rapide, des wagons de passagers, puis des wagons à bestiaux, qui est filmé. On voit également quelques mains de déportés juifs et tsi-ganes sortant du train adresser des signes d'adieux

1. Deirdre BOYLE, « *Meanwhile Somewhere: A conversation with Péter Forgács* », *Millennium Film Journal*, n° 37, 2001 (traduction personnelle). [En ligne] <<http://mfj-online.org/journalPages/MFJ37/DeirdreBoyle.htm>>, consulté le 10 juillet 2017.

2. Ce film est le troisième épisode d'une série intitulée *Hongrie privée*. Lire Ruth BALINT, « Representing the Past and the Meaning of Home in Péter Forgács's Private Hungary », dans Laura Rascarolli, Gwenda Young et Barry Monahan (éd.) *Amateur Filmmaking: The Home Movie, the Archive, the Web*, Bloomsbury, 2014, p. 193-206.

3. On reprend l'expression telle que discutée dans Laurent VÉRAY, *Les Images d'archives face à l'histoire*, Paris, Scérén-Cndp, 2011 ou encore Julie MAECK et Matthias STEINLE (dir.), *L'image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

4. De plus, notons que les films qu'il monte sont composés d'images d'archives qu'il a lui-même collectées depuis 1982, composant ainsi une archive unique, le *Fonds de photographies et de films privés* (PPFA).

5. Immédiatement après ce plan, un second plan de cinq secondes issu des mêmes rushes est intégré. C'est par volonté de travailler à partir d'un seul plan qu'il n'est pas placé au centre de l'analyse.

6. Ido DE HAAN, « Vivre sur le seuil. Le camp de Westerbork dans l'histoire et la mémoire des Pays-Bas », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 181 : *Génocides. Lieux (et non lieux) de mémoire*, 2004, p. 37-60 et Sylvie LINDEPERG, « La voie des images. Valeur documentaire, puissance spectrale », *Cinéma*, n° 24, 2/3 : *Attrait de l'archive*, 2015, p. 41-68.

7. Forgács parle à Deirdre Boyle d'un « paysage sonore », *loc. cit.*



Deux captures d'écran issues de *Meamvhile somenbere... 1940-1943* (1994) de Péter Forgács
(time code : 49 : 27 à 49 : 33)

en direction du quai. Ce plan, qui renvoie à un événement précis (le départ d'un train du camp de transit de Westerbork en mai 1944), le spectateur a d'abord tendance à le percevoir comme étant une image générique¹ qui symbolise la déportation². Cela s'explique par le fait qu'au début du XXI^e siècle, ces images sont tout sauf inconnues. Elles ont intégré notre culture visuelle³. Ce texte vise à interroger cet état de fait. Pour cela, le plan susmentionné est réinscrit dans la continuité du film de Forgács et plus largement de son esthétique de l'archive⁴. De plus, des utilisations illustratives dans des films dits « de flux » comme *Apocalypse* (Daniel Costelle et Isabelle Clarke, 2009) sont mises en relation avec le refus de l'archive qui leur a été opposé, notamment dans *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Mais l'objectif poursuivi dans cet article consiste surtout à sortir de cette opposi-

tion binaire (usage illustratif *vs* refus de l'archive) afin de proposer d'étudier deux autres appropriations. Ainsi, *Meamvhile somenbere...* est longuement comparé avec *En Sursis* d'Harun Farocki (2007). Ce film est, en effet, basé uniquement sur le remontage des séquences tournées par Breslauer en 1944. Cela conduit, *in fine*, à proposer quelques éléments pour une éthique de la représentation qui repose sur une analyse des gestes créateurs portés sur ce type de documents visuels.

Créer des effets de résonance entre les images

Des erreurs qui circulent

Selon Christian Delage et Vincent Guigueno, il faut refuser « de ne pas distinguer les films de flux de ceux qui, s'inscrivant dans l'univers personnel et cohérent d'un artiste, demandent du temps pour travailler une matière, accumuler une expérience⁵ ». Si cet article porte principalement sur deux films d'artistes contemporains, arrêtons-nous d'abord sur les usages des images d'archives dans les films documentaires historiques qu'à la suite de Delage et Guigueno, nous proposons de nommer de flux. Ceux-ci se caractérisent par une tendance à la décontextualisation, des interventions sur la matérialité, un usage illustratif et une absence de point de vue assumé. Ces aspects complémentaires sont repris ici à titre de lieu commun des critiques exprimées par les théoriciens et les histo-

1. « Image formée par superposition d'images particulières avec effacement des différences spécifiques », comme le rappelle le dictionnaire *Trésor de la langue française informatisé* (TLFI).

2. Elle est, en cela, comparable à la photographie de l'enfant juif du ghetto de Varsovie à laquelle Frédéric Rousseau a consacré un ouvrage. Cf. Frédéric ROUSSEAU, *L'Enfant juif de Varsovie*, Paris, Seuil, 2009.

3. On fait ici référence au média social éponyme, ainsi qu'à la notion telle qu'elle est définie en sciences humaines, Joanne MORRA et Marquard SMITH, « Introduction » dans Morra et Smith (dir.), *Visual Culture*, vol. 1: What is Visual Culture Studies?, NY : Routledge, 2006, p. 1-18.

4. On utilise cette expression en référence au numéro dirigé par Christa BLÜMLINGER de la revue québécoise *Cinéma*, n° 24/2-3, *Attrait de l'archive*, 2015.

5. Dans *L'Historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, p. 20.

riens du cinéma et/ou des images¹. Leur présentation permet de mieux saisir la singularité des usages qui sont étudiés par la suite. La décontextualisation correspond à une absence de lien entre les images montées dans le film tel qu'il est diffusé et le support d'origine de l'image telle qu'il est conservé en archives. Cette déliaison conduit notamment à des erreurs factuelles concernant l'attribution d'un auteur, mais aussi d'un sujet, d'un lieu et d'une date de prise de vue. Elles sont les plus simples à dénoncer. En effet, il n'est pas rare que des imprécisions malencontreuses ou des écarts volontaires puissent être identifiés². Les chercheurs recontextualisent alors les images lors d'enquêtes qui sont menées en archives. Le spectateur qui regarde simplement le film n'est, lui, informé ni sur le contexte de production de l'image, ni sur les conditions de leur préservation. Deuxièmement, des altérations portant sur la matérialité du document sont régulièrement identifiables. Il s'avère que, bien souvent, le document monté dans un film a été recadré, colorisé et sonorisé³. Par ailleurs, sa vitesse de défilement et son ratio ont pu être modifiés. Enfin, la longueur de la séquence d'origine est rarement respectée⁴. À ces deux tendances s'ajoute un usage assez strictement illustratif de ces images voulues les plus transparentes possible⁵. L'idée est que le plan vaut avant

tout pour ce qu'il montre. Comme cette tendance va de pair avec des erreurs d'attribution, souvent, c'est moins un document qui renvoie à un *ça a été* précis qu'une image valant pour sa capacité à évoquer le type de sujet présenté dans la narration orale qui est montée. Quatrièmement, la question du point de vue de l'opérateur qui a tourné les images n'est quasiment jamais posée. Le spectateur ne sait pas si ces images ont été prises par un réalisateur, un cinéaste amateur, un reporter de guerre, un soldat engagé dans une armée ou encore une victime. Il n'est pas invité à s'interroger sur les implications d'un tel questionnement. Cela s'explique par le fait que l'image d'archives est rarement considérée comme un objet d'étude à part entière. Le plan du départ du train du camp de Westerbork vers les camps de la mort en mai 1944 est souvent utilisé de cette manière⁶. Ainsi, dans *Apocalypse* (épisode 4, *L'embrasement : 1941-1942*), un extrait de ce plan est monté après une séquence colorisée et recadrée durant laquelle le SS-Obergruppenführer Heydrich passe en revue ses troupes⁷ et juste avant un plan aérien d'Auschwitz-Birkenau. Pendant que l'on voit Heydrich à l'écran, la voix off énonce : « l'extermination des Juifs d'Europe [est] organisée à la Conférence de Wannsee près de Berlin en janvier 1942. C'est pour cela qu'Heydrich est maintenant à Paris ; pour ordonner les... » Il y a alors un fondu au noir puis des images tournées aux Pays-Bas à Westerbork en mai 1944 apparaissent à l'écran. La voix off poursuit : « grandes rafles des Juifs. » À l'image, on voit le Commandant du camp, Konrad Gemmecker, faire un signe vers la caméra alors qu'il se trouve sur un quai d'où va partir un train de déportés. L'impression produite par le montage

certain type de représentation visuelle qui vise à faire oublier à celui qui regarde la présence du médium (qu'il s'agisse de la toile d'un tableau, de la pellicule photographique ou cinématographique, etc.) et qui tente de lui faire croire qu'il est en présence directe des objets représentés. », Delphine BÉNÉZET, dans la fiche concept « Immediacy », sur le site du Centre de Recherche sur l'Intermédialité (CRI), consulté 29 avril 2014.

6. Il n'est alors pas teinté en bleu ni accompagné d'une musique minimaliste.

7. L'extrait en question est issu des Actualités Mondiales du 22 mai 1942. Accessible en ligne à <<http://www.ina.fr/video/AFE85000869>>, consulté le 10 juillet 2017.

1. Par l'usage du terme image, on fait ici explicitement référence aux Bildwissenschaft.

2. Cela est aussi le cas pour la plupart des autres représentations que l'on pense aux journaux télévisés, aux manuels scolaires, aux livres à grand tirage, aux sites web institutionnels ou encore aux blogs amateurs.

3. Concernant la colorisation d'*Apocalypse*, lire André GUNTHER, « *Apocalypse* ou la trouille de l'histoire », *L'atelier des icônes*, 2011 [en ligne] <<http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2168>>, consulté le 10 juillet 2017.

4. Georges DIDI-HUBERMAN parle ainsi de « confettis » à propos de la série télévisée *Apocalypse*. « Autant dire que les documents de l'histoire deviennent des confettis dans un montage qui veut ressembler à un feu d'artifice d'images, dans « En mettre plein les yeux et rendre *Apocalypse* irregardable », *Libération*, 22 septembre 2009 [en ligne] <http://www.liberation.fr/ecrans/2009/09/22/en-mettre-plein-les-yeux-et-rendre-apocalypse-irregardable_952332>, consulté le 10 juillet 2017.

5. Concernant la notion d'illustration, on renvoie aux travaux menés depuis une quinzaine d'années au sein de la revue *Etudes photographiques*. Concernant la notion de transparence, d'*immediacy* en anglais, elle « correspond à un



Deux captures d'écran issues de *En Sursis* (2007) d'Harun Farocki
(time code : 38 : 05 à 38 : 18)

est qu'il s'agit d'Heydrich et que la séquence a été tournée en France. La narration se poursuit (« le voyage sans retour vers les chambres à gaz d'Auschwitz »), alors que l'on voit des déportés aux abords des wagons. La voix s'interrompt pendant quelques secondes. Un plan représentant des soldats fermant un wagon à bestiaux est monté. Il est bruité de manière tonitruante. Cinq secondes du plan du départ du train sont alors intégrées au film, puis un nouveau fondu au noir et l'image d'Auschwitz-Birkenau se succèdent. Pour résumer, les séquences ainsi montées ne sont pas contextualisées¹. Si cette tendance à décontextualiser les images afin qu'elles servent d'illustration est critiquable du point de vue des pratiques historiennes des images animées, il faut bien comprendre que c'est, de fait, notre modalité principale d'accès aux images du passé. Les chercheurs insistent actuellement moins sur la nécessité de corriger ces erreurs, que sur l'importance de les prendre en compte dans nos interprétations des représentations présentes du passé².

Une radicalité qui s'exprime

Face à ce constat d'un mésusage généralisé, il est possible de considérer ce type de sources comme étant obscène. Au sujet du génocide des Juifs, la pertinence de cette alternative a été largement débattue à la suite de la diffusion de *Shoah* (1985). Ce documentaire de neuf heures trente n'intègre, en effet, pas une seule image tournée avant le début de sa réalisation (1975). La parole est donnée à des acteurs de l'histoire – victimes, témoins, exécuteurs – via des dispositifs filmiques élaborés par l'équipe du film (reconstitution distanciée, retour sur les lieux, mise en scène des entretiens, entre autres³). Le principe directeur est que ce sont les voix et les gestes de ceux qui ont vécu les événements qui sont les mieux à même de rendre compte du passé. Ce film devient rapidement le symbole du moment-mémoire⁴, soit d'une forme de tentative (ou de tentation) d'un dépassement de l'usage des documents d'archives. Si le dispositif cinématographique choisi est, en partie, lié au défi formel posé par l'absence effective d'images d'archives représentant l'intérieur d'une chambre à gaz en fonctionnement, il inspire, par la suite, de nombreux autres créateurs qui font des choix similaires sur des sujets différents. Cette alternative est alors

1. Concernant la dialectique décontextualisation/recontextualisation des archives audiovisuelles, on renvoie à Matteo TRELEANI, *Mémoires audiovisuelles. Les archives en ligne ont-elles un sens ?* Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2014.

2. Sylvie LINDEPERG, « Itinéraires : le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire », *Cinémas*, n° 14/2-3, 2004, p. 191-201.

3. Martin Goutte, *Le Témoignage documentaire dans Shoah de Claude Lanzmann*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Lyon 2, sous la direction de Jacques Gerstenkorn, 2008, p. 795.

4. On reprendre ici la formulation popularisée à cette même période par Pierre Nora.

devenue l'objet d'une forme de doxa conduisant dans les années 1990 à un refus de la représentation visuelle du génocide par l'archive¹. Si on revient à la forme visuelle, *Shoah* ne se limite pas aux plans tournés lors d'entretiens, le film est aussi composé de vues réalisées en Pologne sur les lieux du génocide. Dans ces séquences, un thème visuel revient sans cesse : le train. Il s'agit de l'un des principaux fils rouges qui assurent la cohérence visuelle du film. L'équipe a tourné, puis monté des entretiens avec des témoins s'exprimant devant des wagons à l'arrêt, un chauffeur conduisant une locomotive, l'intérieur de wagons à bestiaux ou encore des champs vus depuis un train en marche. Il s'agit d'un mode de représentation du passé qui est différent de l'usage d'images d'archives, mais qui a bien pour objectif de donner à voir quelque chose en lieu et place de ce qui s'est passé². L'impression véhiculée est celle d'un éternel présent de la déportation (1941-45) dans la Pologne des années 1975-80. Ces images sont actuellement intégrées à notre culture visuelle. Ainsi, quand on voit le film de Forgács, ce sont tout à la fois des usages illustratifs des archives et ces plans de trains filmés pour *Shoah* (ou d'autres films faisant usage du même dispositif³) qui viennent à notre esprit.

Un devoir d'historicisation

Ainsi, pour la plupart des spectateurs, le plan monté dans *Meanwhile somewhere...* est devenu une image générique qui renvoie évidemment à une temporalité bien définie, celle de la déportation, mais aussi au temps de la mise en « mémoire collective » du génocide, avec une évidence tout aussi

forte. Cependant, pour certains spectateurs, cette image est aussi une image de cinéma, car elle est liée à un autre film, à une autre alternative vis-à-vis des usages les plus communs des images d'archives : *En Sursis* (38 min., 2007)⁴. Dans ce film-essai, Harun Farocki a choisi de faire usage d'une seule archive en intervenant le moins possible sur sa matérialité. Il explique, en 2009, dans la revue *Trafic*, « j'ai décidé de préparer ce matériau. J'ai décidé de ne pas utiliser d'autre matériau, de montrer à chaque fois la séquence entière, sans coupe ni ajout. [...] j'ai décidé de faire un film muet. J'ai décidé d'éditer ces images, rien de plus. Je voulais présenter le matériau de telle sorte qu'il invite le spectateur à une lecture personnelle⁵. » Ces séquences actuellement conservées aux archives nationales hollandaises représentent notamment le départ d'un train vers les camps de la mort⁶. Il s'agit du même plan que celui monté par Forgács.

Farocki ne l'a pas rapproché d'une représentation du SS-Obergruppenführer Heydrich ou d'Auschwitz-Birkenau comme c'est le cas dans *Apocalypse*. Dans un montage qui ne cède en rien à une volonté de spectacularisation – refus de toute sonorisation, de tout changement de rythme ou de ratio –, le réalisateur a conduit une réflexion sur les conditions de production de ces images. Il les a replacées dans leur contexte d'origine. Il a questionné tout à la fois ce qu'elles donnent à voir et ce qu'elles ne montrent pas. On retrouve ici l'idée d'*images malgré tout* développée par Didi-Huberman, c'est-à-dire d'images lacunaires, mais dont la préservation est si exceptionnelle qu'elle mérite que l'on s'attache à faire leur histoire. L'image du train qui démarre n'est alors plus une illustration ou un symbole, mais une image à laquelle il est possible d'associer un lieu, le camp de Westerbork, le nom d'un opérateur, Rudolf Breslauer, une date, le 19 mai 1944⁷. La représentation proposée

1. Le terme doxa est repris à Yannis THANASSEKOS, « La rhétorique de la catastrophe », *Questions de communication*, n° 12, 2007, p. 44.

2. Pour une perspective plus développée sur cette question lire Gary WEISSMAN, *Fantasies of Witnessing*, New York, Cornwell University Press, 2004. Cette acception ne fait pas consensus, voir par exemple Georges Didi-Huberman, « Le Lieu malgré tout », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 1995, n° 46/1, p. 36-44.

3. L'usage du thème visuel du wagon ne se limite évidemment pas au seul film de 1985. Ce dernier est même un symbole de la déportation bien au-delà du seul cinéma. Il n'est qu'à penser aux wagons des mémoriaux de Drancy et de la première rampe d'Auschwitz-Birkenau, par exemple.

4. On a proposé une bibliographie des recherches consacrées à ce film : <<https://cinemadoc.hypotheses.org/3572>>, consulté le 10 juillet 2017.

5. Harun FAROCKI, « Comment montrer les victimes ? », *Trafic*, n° 70, été 2009, p. 24.

6. Une copie numérisée est également consultable à l'USHMM (Washington).

7. La datation est le résultat d'une enquête menée par Wagenaar AAD, *Settela*, J. Eliot (trad.), Nottingham : Five Leaves Publication, 2005 (1ère éd. en flamand 1994).

est différente de *Shoah*. Au lieu de refuser tout usage des images d'archives, le réalisateur travaille à partir d'une archive en particulier. De plus, il propose une histoire des séquences filmées avant d'interpréter ce qu'elles transmettent du passé. Cet arrêt sur image fait écho aux pratiques historiques des images animées qui insistent moins sur l'importance à accorder à l'analyse de la circulation des images d'archives dans l'espace public, que sur la nécessité de recontextualiser ces images¹. On parle alors d'approche génétique². Cet usage conduit aussi à questionner différemment notre rapport actuel aux images du passé. Il y a donc là un discours visuel qui porte sur le temps du génocide et sur le temps de son intégration à la culture visuelle.

Considérer l'archive

Une forme qui résiste aux catégories

L'identification de ces trois types d'usages coexistants au début du vingt-et-unième siècle permet de saisir, pourquoi, aujourd'hui, le plan monté par Forgács ne peut pas être vu uniquement pour ce qu'il représente (un train au départ d'une gare). Il s'agit d'un plan qui fait signe vers d'autres films³. Certaines des productions culturelles en question ont intégré strictement le même plan, mais cela se fait toujours en suivant des modalités différentes. En effet, il se peut que le plan du train au départ de la gare de Westerbork ait été décontextualisé pour illustrer un propos portant sur l'événement passé ou qu'il ait été recontextualisé pour proposer une histoire des images. Il se peut également que ce soit des plans tournés après 1945, que, dans notre imaginaire, nous relient avec les séquences tournées par Breslauer. Cependant, ces trois types d'usages ne permettent pas d'interpréter simplement l'appropriation proposée par Forgács. On comprend aisément que *Meanwhile*

somewhere... ne s'inscrit pas dans le paradigme de l'absence/refus des archives, puisque le réalisateur a monté des images datant de 1944. À la suite du visionnage du film, le spectateur peine à comprendre si le réalisateur a adopté une approche de type génétique, comme Farocki. La sonorisation et la colorisation évoquées en introduction de cet article conduisent même à formuler une hypothèse différente, soit celle d'un possible rapprochement avec les films dits de flux ; mais le parallèle avec le montage de la séquence dans *Apocalypse* entre en contradiction avec cette option. Forgács explique lui-même,

les réalisations à caractère éducatif m'ennuient. Toutes les images sont toujours là pour illustrer. Vous voyez un nuage et ils disent : « c'est un nuage ». Vous voyez de l'herbe et ils disent : « c'est vert, ça pousse vers le bas ou vers le haut ». L'effort d'interprétation du spectateur est la chose la plus importante. Il doit y avoir quelque chose comme une lacune, un espace. [...] Pour ce que je fais – appelons cela du documentaire –, je ne veux pas utiliser un style centré sur la parole, descriptif, où chaque image suivrait la précédente, mais prendre la parole depuis un autre lieu⁴.

Un dispositif filmique singulier

Dès lors, force est de constater que l'on se trouve face à une forme audiovisuelle qui ne se soumet pas à la catégorisation en trois tendances susmentionnées. Il est donc nécessaire d'interpréter les images en question avec plus de finesse. Cela passe par la nécessité de dénombrer les plans qui composent la séquence montée par Forgács. Celle-ci montre l'arrivée des Juifs sur le quai et la présence du commandant SS et de ses assesseurs, et renseigne sur les conditions de la montée dans le train. On se propose de revenir sur les quatre aspects mentionnés dans la première partie de cet article (matérialité, décontextualisation, point de vue et illustration) afin de dégager des caractéristiques propres au dispositif filmique proposé. Commençons par les interventions portant sur la matérialité du document. Il est clair ici que Forgács n'a pas suivi les mêmes principes que Farocki. En effet, de la musique a été montée en

1. On peut ici renvoyer à la lecture d'Ilsen About et Clément Chéroux, « L'Histoire par la photographie », *Études photographiques*, n° 10, 2001, p. 8-33.

2. Jean-Loup BOURGET et Daniel FERRER, « Introduction », *Genesis*, n° 28, Cinéma, 2007, p. 7-27.

3. On ne saurait que trop insister sur l'importance de prendre en compte cette dimension intertextuelle pour considérer les enjeux relatifs à la culture visuelle.

4. Entretien avec Deirdre BOYLE, *loc. cit.* (traduction personnelle).

parallèle des images. Il est même possible de faire l'hypothèse que cette piste sonore, qui a été créée pour le film par le compositeur hongrois Tibor Szemző, est aussi importante que la bande image. Par ailleurs, à deux reprises, la fermeture de la porte coulissante d'un wagon à bestiaux dans lequel se trouvent des déportés a été sonorisée. Notons aussi qu'au début de la séquence un zoom avant a été effectué sur un couple de déportés s'embrassant sur le quai. La vitesse de défilement de l'image a alors été ralentie. Forgács indique « je montais en Beta SP, ainsi, je pouvais changer la vitesse de défilement de l'image¹. » Un ralentissement a aussi été effectué sur des images représentant Gemmeker aux abords du train², ainsi qu'une accélération, quand le train démarre³. De plus, la longueur de l'archive n'a pas été respectée. De manière générale, pour le réalisateur, « les films de famille, considérés dans leur durée d'origine, sont, de mon point de vue, la plupart du temps, vraiment ennuyants. J'essaie de regarder ce qui se trouve au-delà de ces collections d'existences fragmentées⁴. » Cela est aussi vrai pour les images tournées par Breslauer. Enfin, l'image est toujours colorisée, dans les mêmes teintes de bleues. Au-delà de cette seule séquence, le montage fait alterner différentes teintes, les images tournées en noir et blanc n'étant jamais montrées dans ces tons.

D'autres images issues des plans tournés par Breslauer sont montées quelques minutes auparavant. Une étoile de David est alors colorisée en jaune afin de faire ressortir cette autre image générique de la Shoah, tandis que le reste de la séquence (et

1. *Idem*.

2. L'historienne Ruth BALIND indique que selon elle, l'effet de ce choix est d'« intensifying the mnemonic quality of the original footage », *loc. cit.*

3. Il n'est pour s'en convaincre qu'à comparer l'écart entre les time codes des illustrations 1-2 et 3-4. Il est deux fois moins important dans le film de Forgács que dans le film de Farocki. Farocki respectant le rythme de défilement de l'archive.

4. Entretien avec Sven SPIEKER, « At the Center of Mitteleuropa, a Conversation with Péter Forgács », *Artmargins*, 21 mai 2002 (traduction personnelle). [En ligne] <<http://www.artmargins.com/index.php/5-interviews/354-at-the-center-of-mittleuropa-a-conversation-with-peter-forgacs>>, consulté le 10 juillet 2017.



Trois captures d'écran issues du film de Forgács

du plan) est teintée en bleu⁵. Au début de cet autre extrait de *Meanwhile somewhere...*, la mention « Westerbork – Pays-Bas » est inscrite dans le coin supérieur droit de l'image. Par la suite, une voix off,

5. Il se peut aussi que ce choix visuel soit lié à une volonté de faire ressortir que les Juifs sont à la fois déportés et ceux qui sont contraints à gérer certaines étapes de processus de déportation.



Capture d'écran de l'archive consultable au Musée Mémorial de l'Holocauste de Washington (cote : RG-60-2101, time code : 6 : 06)

traduite par un bandeau défilant, explique : « Pays-Bas, 1942. Des Juifs arrivant au camp de concentration de Westerbork. Filmé par Rudolf Breslauer, prisonnier, suivant l'ordre du commandant du camp Gemmecker. Entre 1942 et 1945, 120 000 hommes et femmes ont été déportés de Westerbork vers d'autres camps de la mort. » Le départ de Westerbork a donc été précédé d'une arrivée au camp, filmée elle aussi par Breslauer. Ce rapport entre arrivée et départ était présent dans les plans tournés en 1944. Il s'agit même de l'élément qui a inspiré à Farocki le titre de son film, *En sursis*, qui signifie autrement dit : *entre deux transports*. Si les termes sont parfois hésitants (Westerbork n'était pas un camp de concentration, mais un camp de transit et de travail), il y a là une volonté de relier les plans montés à un certain sujet, à un certain lieu et à une période donnée. De plus, le point de vue depuis lequel les images ont été tournées est explicitement présenté. Les deux séquences intégrées à *Meanwhile somewhere...* ne visent donc pas à illustrer un quelconque propos général sur la déportation préexistant à la monstration des images. Les archives sont montées pour ce qu'elles sont tout autant que pour ce qu'elles représentent. Elles sont, par ailleurs, documentées par le réalisateur, qui partage les connaissances qu'il a pu acquérir concernant l'archive¹.

1. N'oublions pas que le film a été réalisé plus de dix ans avant celui de Farocki. La datation du transport, par exemple, a été effectuée après le film de Forgács.

Un film de réemploi

L'attention portée au contexte de production des images, au point de vue, et le refus d'un usage illustratif conduisent à proposer une autre interprétation des interventions portant sur la matérialité de l'image. On s'appuie pour cela sur ce qu'a écrit l'un des meilleurs spécialistes du cinéma de Forgács, Michael Renov, « ce serait inexact d'imaginer que Forgács est plus historien qu'artiste. [...] Ces images survivantes sont imprégnées de résonances historiques troublantes transmises via un dispositif qui fait varier la vitesse de défilement des images et propose de fréquents arrêts sur images qui interrompent des gestes et des regards suspendant ainsi le passage inexorable du temps ; le phrasé choral et instrumental de Szemző impose, lui, une atmosphère intrigante ; la surimpression d'inscriptions scripturaires ou l'ajout d'une voix off citant explicitement des lois, des décrets publics et des discours politiques de l'époque offre, elle, une mise en contexte précise et l'inscription dans une chronologie qui se déploie progressivement². » La distinction entre l'appropriation de Forgács et celle de Farocki se situe précisément à ce niveau. En fait, ces interventions constituent une caractéristique qui est centrale dans l'œuvre du réalisateur hongrois. Son cinéma est tout entier fait d'interventions portant aussi bien sur la couleur, le rythme, ou encore la mise en lumière de dissonances entre bande image et piste sonore. Au-delà du seul cas de Forgács, il y a là une pratique qui s'inscrit dans le domaine du cinéma expérimental, que l'on pense au *found footage* ou aux films de réemploi de manière plus générale³. Forgács parle lui-même d'une influence de l'art conceptuel et des mouvements Fluxus⁴. Le modèle interprétatif n'est alors pas celui d'un

2. Dans Bill NICHOLS et Michael RENOV (éd.), *Cinema's Alchemist: The Films of Péter Forgács*, University of Minnesota Press, 2011, p. 90 (traduction personnelle). Notons que Renov s'exprime ici au sujet de *The Maelstrom*, mais ses propos correspondent plus généralement à l'œuvre de Forgács.

3. Christa BLÜMLINGER, *Cinéma de seconde main*, Paris, Klincksieck, 2013.

4. Entretien avec André HABIB, « La Vie privée des images : une rencontre avec Péter Forgács », *Hors Champ*, 2007 [En ligne] <<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article288>>, consulté le 10 juillet 2017.

usage historique des images animées, comme c'était le cas avec *En Sursis*, mais bien celui d'un usage créatif des images d'archives qui prend ses distances vis-à-vis d'une fiévreuse tendance à sacrifier la source. Il n'est alors pas véritablement nécessaire de comparer systématiquement les plans conservés aux archives nationales hollandaises et le film monté. Ou plus justement, cette mise en rapport n'a plus pour vocation principale l'identification d'écarts, mais la valorisation de gestes aboutissant à la création de dispositifs filmiques issus de choix effectués lors du montage.

Retour sur les catégories : invisibilité du montage

Il est ici important de s'arrêter sur ce que l'on entend par *dispositifs filmiques issus du montage*. Le discours qui a accompagné la sortie du film de Farocki insistait sur la nécessité d'un respect quasi-absolu de la matérialité de l'archive. Cela était vrai aussi bien chez le réalisateur que chez ses plus fervents interprètes (George Didi-Huberman, Thomas Elsaesser, Sylvie Lindeperg, Laura Rascaroli, notamment). Pour autant, la pratique du montage de Farocki ne suivait pas aussi strictement que cela ces discours. En comparant de manière systématique les plans archivés et les plans montés dans *En Sursis*, on se rend compte que le réalisateur intervient en faisant des coupes lorsqu'il monte des intertitres, qu'il monte également parfois dans la séquence (soit sans intégrer d'intertitre) et que ce dernier type de montage le conduit à inverser l'ordre de certains plans¹. Ces interventions sont invisibles aux yeux des spectateurs qui ne connaissent pas l'archive dans son intégralité. Farocki crée, en effet, des dispositifs filmiques lors du montage, mais ces dispositifs ont pour but d'être discrets. Ils sont, de plus, cachés par un discours d'accompagnement qui minore leur importance. Cependant, ils existent bel et bien. Ils ont pour objectif de réduire la durée d'une séquence, de ne montrer qu'un plan situé au plus près de l'action filmée et non pas toute une séquence ou encore de donner une plus grande cohérence formelle aux plans tournés en 1944. Cela n'est évi-

demment pas critiquable en soi. Au contraire, c'est là que se situe toute la richesse de l'approche de Farocki en tant que monteur. Il crée des dispositifs quasi-invisibles, soit des agencements qui ne se donnent pas à voir en tant que tels. Forgács fait tout le contraire.

Avant d'interpréter les conséquences d'un tel constat, il est utile de faire un retour sur le film de Lanzmann, car lui aussi propose des dispositifs filmiques qui sont principalement construits lors du montage. D'un écart absolu entre *Shoah* et *En Sursis*, quand on aborde ce problème qu'en termes d'usage des archives, on se retrouve ainsi à penser des liens, quand on pose la question en termes de médiation². Dans *Shoah*, l'absence des plans filmés en 1944 ne correspond pas, en effet, à un refus de faire des choix de représentation ou à une quelconque ascèse dans l'agencement de la bande image et de la piste sonore. Au contraire, les vues sur des trains qui sont régulièrement insérées dans le film servent à monter la parole des acteurs de l'histoire sans forcément respecter le rythme et l'ordre des phrases prononcées lors de l'entretien. Cette analyse nous l'avons menée de manière systématique. La monteuse du film, Ziva Postec, explique elle-même « j'ai fait de la dentelle³ ». De nouveau, il ne s'agit pas là d'identifier un aspect critiquable du film. Au contraire, une bonne partie de la richesse formelle de *Shoah* se situe dans ces idées élaborées lors du montage. Mais, comme chez Farocki, dans le film, ces interventions ne sont pas revendiquées ou données à voir en tant que telles. Elles sont discrètes.

1. Cette démonstration a été menée par l'auteur de ces lignes dans (à paraître) Rémy BESSON, « Articuler histoire du regard et travail en archives : Le cas de *En Sursis* (Harun Farocki) », *Mémoire en jeu*, n° 4, 2017.

2. Ce terme est pris au sens étymologique du terme de création d'un « milieu » (préfixe *med*) où un agencement de contenus sont mis ensemble et donnés à voir.

3. Pour une analyse plus développée, on renvoie à Rémy BESSON, « Le Rapport Karski. Une voix qui résonne comme une source », *Études photographiques*, n° 27, mai 2011 [En ligne] <<https://etudesphotographiques.revues.org/3178>>, consulté le 10 juillet 2017.

Conclusion : ouvrir le temps

Pour conclure, revenons, sur les choix effectués par Forgács. Ils sont différents de ceux des documentaires dits de flux, car les archives sont données à voir en tant qu'images. Le spectateur connaît notamment leurs caractéristiques et le point de vue qui a guidé leur réalisation. Ils sont aussi différents de ceux de Farocki ou de Lanzmann, car chacune des interventions sur la matérialité du document est donnée à voir de manière manifeste. Les modifications portant sur la couleur, le son, la musique, le rythme du défilement, l'échelle du plan (zoom dans l'image) sont assumées. Il est ainsi difficile d'appréhender cette forme seulement avec les notions propres à une histoire culturelle (étude de la circulation des archives dans l'espace public) ou de la génétique (retour sur l'origine du document). Afin de sortir de cette difficulté d'ordre méthodologique, nous avons insisté sur la notion de *dispositif filmique créé lors du montage*. Cette expression signifie que l'image ne fait pas d'abord signe vers l'événement (principe de l'illustration) ou vers l'archive (principe de l'approche génétique), mais qu'elle est donnée à voir à titre de résultat d'un travail propre au temps de la création du film. Chez Forgács, il s'agit de rendre visible chacun des gestes créateurs portés sur l'archive¹. C'est là que se situe l'enjeu principal du film. Pour autant, l'objectif poursuivi n'est pas celui d'une forme de « pratique avant-gardiste » comme celle d'Angela Ricci et Yervant Gianikian², mais d'une prise en compte des archives dans leur épaisseur médiatique permettant, dans un second temps, de tenir un discours sur le passé. Une quatrième voie, entre usage instrumental, absence/refus et approche génétique, se dessine. L'archive dans *Meanwhile somewhere...* se situe, plus justement, dans un entre-deux. Cela revient à poser que c'est tout autant l'image du

passé, que le geste au présent qui constituent l'originalité de ce type de médiation. Le film propose donc une articulation différente entre les deux temporalités que nous avons travaillées tout au long de cet article³. L'usage de l'archive n'est pas principalement orienté vers une meilleure compréhension du passé ou vers une forme de spectacularisation toute présentiste⁴. Il reste à conclure sur les conséquences de ce changement de rapport entre passé et présent. Si le geste du réalisateur devient *aussi* (et non pas *plus*) important que le respect de l'intégrité de l'image du passé, alors c'est également vers le futur qu'il s'agit de se tourner. En effet, le présent de l'intervention du réalisateur n'est que le passé d'un futur usage de l'archive. Elle est donnée à voir en tant qu'appropriation. Dis autrement, l'observation au présent du film ouvre à la possibilité d'autres appropriations qui sont encore en devenir. Passé, présent et futur se trouvent alors être les trois pôles en tension d'un aspect de notre culture visuelle (ici la déportation des Juifs d'Europe), qui est sans cesse en cours de reconfiguration.

Rémy BESSON

1. Concernant la notion de geste, on renvoie à *Intermédialités*, n° 18 : Archiver/Archiving, 2011.

2. « Je ne prétends pas illustrer quoi que ce soit. Mais, en ce qui me concerne, une pratique avant-gardiste ne se suffit pas. J'aime beaucoup les films des Gianikian [Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian], mais après un moment, je les trouve vides, complètement vides. Parce qu'ils me laissent seul. » Entretien avec André HABIB, *loc. cit.*

3. Comme l'écrit Philippe Mesnard à propos du cinéma du réalisateur hongrois, « le spectateur fait l'expérience de l'étrangeté de l'image qui lui renvoie l'éloignement incompressible du passé et le vide du fait qu'il est irrémédiablement passé, dans « La Fictionnalisation de l'archive À propos d'*El Perro negro* de Péter Forgács », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 89-90, 2008, p. 50.

4. François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.



Impasse Villermont, ancien hôtel du Petit Parc, Nice, vendredi 23 février 2007, 12h42

RALENTIR, DÉPLOYER, OUVRIR LES IMAGES

NOTES SUR *NATUREZA MORTA. VISAGES D'UNE DICTATURE*
DE SUSANA DE SOUSA DIAS

L'image n'est jamais une réalité simple¹.

Jacques RANCIÈRE

Le film *Natureza morta. Visages d'une dictature* (2005) de l'artiste portugaise Susana de Sousa Dias commence avec une séquence aussi étrange que troublante : accompagnée de sons électro-acoustiques lugubres et ralentie à l'extrême, on y voit un petit singe à l'apparence hagarde, marchant à deux pattes, tel un homme, en direction de deux mains tendues vers lui, pour finalement s'y jeter. Est-il en train d'apprendre à marcher ? Ou bien est-ce l'homme dont on n'aperçoit que les mains et l'ombre qui cherche à le dresser ? Bien qu'on ne puisse, dans cette séquence, déceler aucun signe manifeste de cruauté, l'aspect à la fois fragile et anthropomorphe de ce petit animal, son visage transi de peur – ou est-ce de l'espérance ? –, ainsi que le fait qu'il se trouve de toute évidence dans une situation d'infériorité et de dépendance vis-à-vis de l'homme, n'appellent pas seulement à la compassion du spectateur, mais font aussi transparaître une certaine violence latente. La lenteur du défilement des photogrammes et la faible qualité de ces images d'archives en noir et blanc donnent aux figures sur l'écran un caractère fantomatique et parfois nébuleux, tout en entraînant le spectateur, par le rythme presque hypnotique de la musique composée par António de Sousa Dias pour tout le film. Étant donné qu'aucune explication n'est fournie, qu'aucune parole ne vient encadrer ce qui est donné à voir, les indices susceptibles de nous éclairer sont à chercher à même l'image.

Cette courte séquence initiale se rapporte au reste du film de manière continue et discontinue à la fois. D'une part, il y a continuité parce que, outre le fait que ses matériaux visuels sont issus des mêmes corpus d'archives que la plupart des autres images du film, elle annonce aussi l'atmo-



Natureza morta. Visages d'une dictature (2005)
de Susana de Sousa Dias

sphère particulière dans laquelle l'œuvre tout entière nous plongera – la temporalité décélérée qui interrompt le flux du temps en déliant les photogrammes, l'étrange beauté des images vieillies qui invitent à la contemplation, ainsi que l'indétermination du sens qui en émane. D'autre part, cette scène diffère de toutes les autres, puisque c'est la seule qui suscite une lecture métaphorique au lieu de montrer des aspects de la vie sociale et politique sous le régime dictatorial de Salazar, offrant au spectateur une sorte de variation imaginaire et émotionnelle de l'état de dépendance et d'oppression de ses citoyens.

1. Jacques RANCIÈRE, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 14.

Toutes les images de *Natureza Morta* proviennent des archives officielles de l'*Estado Novo*, en particulier celles de la PIDE (*Polícia internacional e de defesa do estado*, l'équivalent de la police secrète) et de l'armée portugaise. Pour la plupart, il s'agit d'extraits de films de propagande, de reportages, des nouvelles de l'époque ou encore de rapports internes – d'images qui ont donc été originairement produites pour renforcer, mettre en scène, glorifier ou documenter le régime autoritaire. Bien que certaines des séquences reprises dans *Natureza Morta* n'aient jamais trouvé d'accès dans les films officiels de l'époque, elles témoignent toutes, d'une manière ou d'une autre, des efforts déployés pour construire une imagerie cohérente à même de solidifier le pouvoir de l'*Estado Novo* et de son dictateur. Non seulement elles renvoient au temps et à l'espace du régime d'António de Oliveira Salazar, elles ont aussi été produites *pour et par* ce régime afin de l'auto-légitimer.

La force du film de Sousa Dias consiste à arracher ces images intimement liées à la dictature à l'évidence que celle-ci voulait leur infliger. Au moyen de diverses stratégies artistiques qui seront examinées dans cet article, l'artiste vise à détourner les productions visuelles de l'objectif qui a présidé à leur fabrication, afin d'en extraire une strate sensible qui se refuse à son intégration dans le dispositif idéologique et le suspend momentanément. Ainsi, l'œuvre ouvre un accès à l'*autre* de la dictature, un autre qui s'immisce dans ses images malgré les efforts déployés pour le refouler. Cet autre que l'on pourrait appeler, dans les termes d'Adorno, la part du non-identique, brise le tissu lisse de la dictature à même le visible, en témoignant, au moyen de certains fragments singuliers non-assimilables, de la faible force contestataire des corps, notamment dans l'expressivité des visages¹. Du fait de son insistance, cette part du non-identique qui se fait jour dans les images du film vient contrecarrer l'imagerie totalitaire dans l'élément sensible. Or, comment

détacher ces images hautement politisées de leur fonction première ? Comment les faire parler autrement, sans leur associer des explications permettant de discerner les situations et les personnes en question, sans les encadrer par un récit critique, sans une mise en contexte qui démonte le dispositif propagandiste ? Comment dégager, à même les images, une intelligibilité du sensible qui subvertit l'intelligibilité du discours dominant ? Bref, que peut-on déceler d'une image d'archives démunie de légende ?

Archives

Remarquons que les images de *Natureza Morta* ne sont pas complètement laissées en suspens, puisqu'un court préambule écrit², indiquant le cadre historico-politique général dans lequel elles s'inscrivent, apparaît juste après le générique. Or, bien qu'il aille au-delà du simple relevé historiographique dans sa dénonciation de l'autoritarisme de l'*Estado Novo*, ce petit texte ne donne que le minimum de savoir requis pour situer les images (quelques informations sur la constitution du régime, les dates marquantes, les territoires concernés et les acteurs principaux). Loin de leur fournir un contexte précis, il leur donne plutôt un titre général – « images de la dictature » –, telle une catégorie dans un centre d'archives dont les documents seraient encore à examiner. Et comme le font les mots qui désignent ce à quoi un corpus d'archives se réfère, le préambule a des répercussions immédiates sur ce qui se présente à la vue. Dès lors, il ne s'agit plus d'images quelconques, mais de documents historiques intimement liés à la réalité politique qui les a produits – celle d'une

1. Pour le concept de « non-identique », qui traverse une grande partie de l'œuvre d'Adorno, voir par exemple Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot & Rivages, 2003 ; Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, M. Jimenez (trad.), Paris, Klincksieck, 2011.

2. « Pendant 48 ans, le Portugal vécut sous la plus longue dictature du xx^e siècle en Europe Occidentale. Antonio de Oliveira Salazar était le chef politique et idéologique du régime. L'unité territoriale de l'empire portugais, du Minho jusqu'au Timor, était son mythe, l'Église, l'armée nationale et la police politique, ses piliers. L'éclatement de la guerre coloniale en 1961 porta un coup irréversible au fondement même du régime. Le 25 avril 1974, le Mouvement des Forces Armées, appuyé par le peuple, mit fin à la dictature. C'était la Révolution des Œillets. Les prisonniers politiques furent enfin libérés ». En portugais dans le film (traduction personnelle).

dictature qui oppressait son peuple et menait des guerres sanglantes pour maintenir ses colonies. Ainsi, le regard posé sur *Natureza Morta* ne peut plus rester naïf ; il est poussé à chercher dans le pli des images des indices du régime autoritaire, à établir entre les différents éléments visuels des rapports qui y renverraient, bref à hanter ce qui est vu par le spectre de la dictature. Ces phrases, en tant que signifié unique mobilisé par le film, fonctionnent donc comme une sorte de basse continue qui électrifie les images, déclenchant une dialectique particulière entre leurs éléments. Autrement dit, ce préambule établit le « champ de visibilité » dans lequel les images s'inscrivent.

Outre le fait que les images sont ainsi associées à une réalité historique qui demeure très générale, les événements et les personnages qu'on y voit ne sont que rarement identifiables, et leur montage qui évite la construction narrative n'aide pas non plus à les déchiffrer. Sousa Dias rassemble des fragments disparates et hétérogènes sans suivre une chronologie fixe, sans les arranger par thèmes, sans les hiérarchiser selon des axes prédéfinis¹. À travers sa sélection d'images, une panoplie de référents complexes s'ouvre à la vue : à côté des images de Salazar et celles des masses enthousiastes apparaissent des séquences qui renvoient plus ou moins explicitement à des situations de guerre, de violence coloniale et d'oppression des portugais. Certains moments du film font voir la discipline des soldats ou la bienveillance du clergé, tandis que d'autres montrent des corps mutilés ou humiliés, des bombardements et des avions de guerre, ou encore des manifestations démantelées par la police. En plus des séquences de propagande du régime et celles qui révèlent son envers, sa face destructrice, des images fixes d'une autre nature rythment égale-

1. Bien qu'il n'y ait pas de chronologie fixe, on peut déceler un développement léger pendant le film : des scènes favorables au régime comme celles des foules en liesse semblent occuper plus de place dans les premières minutes du film, tandis que vers la fin, les images montrant des situations violentes leur cèdent le pas, et les dernières séquences se réfèrent à des moments différents de la Révolution des Œillets et donc de la chute du régime dictatorial. Mais une telle lecture suggérée par la structure générale du film ne rend pas compte des éléments discordants et antagonistes qui ne cadrent pas avec elle.

ment le film : des photographies d'identité d'hommes et de femmes de tous âges, prises frontalement ou de profil, qui occupent à plusieurs reprises la totalité de l'écran. Il s'agit en fait des prisonniers politiques, mais outre leur mention



Natureza morta. Visages d'une dictature (2005)
de Susana de Sousa Dias

dans le préambule, il n'y a aucune autre information sur leur identité ou le crime dont on les accuse.

Ces différents registres d'images issues des mêmes corpus d'archives entretiennent des relations complexes dans *Natureza Morta*. Leur montage paratactique¹, qui refuse de les soumettre à une logique d'ordre sémantique, les laisse apparaître comme des éléments d'une composition en mosaïque, séparées par des écrans noirs prononcés qui ponctuent leur mise en série et accentuent leur autonomie, plutôt que comme des moments d'une narration progressive en cours. Nous sommes face à une multiplication de contre-champs qui se déploient à travers le rapprochement visuel de réalités dissemblables qui coexistent dans un même espace-temps. Ces contrechamps ne se laissent pas réduire à une dimension unique, mais disséminent les multiples facettes de la dictature de manière spectrale, en produisant une sorte d'intelligibilité horizontale. Ainsi, au lieu de rabattre les images d'une foule en liesse sur la conjoncture historique qui aurait occasionné une telle éruption, donc en les inscrivant dans une continuité causale, Sousa Dias les enchaîne avec des images de prisonniers politiques. Au lieu d'inscrire les images dans un récit explicatif, de les critiquer à travers des mots qui les dénoncent ou de les atteler à un sens déterminé, l'artiste rapproche les représentations glorieuses du peuple uni, consentant et fier, avec leur revers : les photographies d'identification, dans les albums de la police secrète, de ceux qui ont été criminalisés et bannis de la communauté pour ne pas avoir accepté de se plier à l'idéologie du régime. Mais il y a encore un autre aspect qui se révèle à travers ce montage : l'expressivité intense qui sourd de ces photographies d'identité, en dépit de leur format standardisé et leur visée identificatoire, contraste fortement avec l'anonymat des masses dans lesquelles tout un chacun est censé disparaître au profit de la représentation cohérente et uniforme du peuple².

1. Pour la figure de la parataxe, voir par exemple Theodor W. ADORNO, « Parataxe », dans *Notes sur la littérature*, S. Muller (trad.), Paris, Flammarion, 1984, p. 307-350.

2. Un autre film de Susana de Sousa Dias, *48* (2015), se

Toutefois, le montage de Sousa Dias ne s'arrête pas là. Les images des prisonniers politiques et celles des masses enthousiastes alternent également avec des séquences tournées en Afrique, autre champ de bataille du régime, ainsi qu'avec celles qui montrent le drapeau portugais flottant à côté du drapeau américain et celui des quelques autres pays européens membre de l'OTAN, indice de la corrélation intrinsèque entre la souffrance des uns et la complicité des autres. Le rapprochement de ces images hétérogènes, leur composition kaléidoscopique qui complexifie les angles de vue et les réfracte de manière prismatique, incite le spectateur à concevoir leurs rapports multiples, tout en sensibilisant son regard aux fissures, aux ruptures de sens et aux antagonismes inhérents qui s'y font jour. En suspendant les ordres chronologique, causal et narratif, le montage paratactique de *Natureza Morta* déploie les tensions et conflits inhérents au champ de visibilité tissé par le préambule et l'inclusion de ces images dans des corpus d'archives spécifiques. Cependant, *Natureza Morta* ne distingue pas formellement entre ces différents types d'images et ne met pas d'emphase particulière sur les éléments hostiles au régime au détriment de ceux qui le sanctionnent.

Montages dans l'image

Étalés sur un même plan esthétique qui les homogénéise, tous les fragments sont plongés dans la même atmosphère inquiétante. Au lieu d'arranger ces documents d'archives selon une logique narrative, au lieu de les distinguer selon leur valeur informationnelle pour l'histoire à construire, Sousa Dias met ainsi l'emphase sur ce qu'ils ont en commun : leur matérialité particulière, leur

concentre sur ces photographies d'identités de prisonniers politiques et les délie d'une autre manière : à ces photographies refilmées pour les mettre légèrement en mouvement s'ajoutent les paroles des personnes qui y figurent. Des décennies plus tard, elles réagissent à ces images qui les montrent en tant que criminels, racontent leurs souvenirs de torture et leurs pensées, confrontant ainsi ces documents historiques avec les mémoires personnelles de ceux qui en ont fait l'expérience.

fragmentarité, le fait qu'ils sont, avant même de devenir des documents, des images. C'est à partir de leur être-image commun que ces documents manifestent une force expressive particulière. Car, bien qu'ils montrent des choses concrètes, ils ne fonctionnent pas en tant qu'illustration d'événements spécifiques. Plutôt que de les assimiler immédiatement à un référent connu, le spectateur de *Natureza Morta* est incité à se laisser saisir par la singularité de chaque cliché. Dénués de leur légende, donc d'un sens accordé, les images d'archives révèlent leur constitution figurale.

Sousa Dias ne se contente pas d'arracher les images de leur contexte originel, telles que répertoriées dans les centres d'archives qui les hébergent. Les sons originaux sont également éliminés et remplacés par une bande son électroacoustique conçue spécialement pour le film¹, et les fragments visuels utilisés ne sont pas montés tels quels, mais après avoir subis des opérations diverses comme le ralenti, le recadrage et des gradations de lumière. Ainsi, des centaines d'heures de matériaux filmiques et des nombreuses photographies que l'artiste a consultées pour son projet, il ne reste dans la version finale de *Natureza Morta* que 12 minutes, étirées par le ralenti sur 72 minutes². Ce que l'on voit dans le film n'est donc qu'une sélection très limitée d'images, et celles-ci ont été soigneusement retravaillées, non pas dans un but de les défigurer, retoucher ou falsifier, mais pour intensifier l'expérience du regard et générer un effet aigu de distanciation. Chaque photogramme se présente alors sous la forme d'une « image pensive », pour le dire avec les mots de Jacques Rancière, donc comme une « image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans

qu'il la lie à un objet déterminé³ ». Sousa Dias décrit la manière de faire qui lui est propre comme un « montage *dans l'image*⁴ », et renvoie à la façon dont Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian traitent les images d'archives dans leurs projets artistiques⁵. Afin de pouvoir manipuler des documents filmiques fragiles, les deux artistes italiens ont fabriqué un appareil spécial qu'ils ont appelé leur « caméra analytique ». Ils expliquent que

cette machine pouvait refilmer les photogrammes tels qu'ils étaient, ou bien aller plus en profondeur et isoler des détails, observer des zones cachées de l'image, transformant ainsi ces photogrammes en une série de petites photographies transparentes⁶.

Cet appareil leur permet donc de se réappropriier les images d'archives afin d'en faire ressortir des éléments spécifiques, dissimulés, ou en retrait ; « il s'agit davantage d'un usage analytique qu'esthétique de la technique, afin de donner un sentiment de l'histoire, ou de laisser le temps d'apercevoir les détails, les gestes⁷ », écrivent-ils.

À l'instar du procédé complexe appliqué par Ricci Lucchi et Gianikian, le « montage dans l'image » de Sousa Dias vise à dégager des détails apparemment anodins. Difficilement saisissables dans le vif du mouvement, ces détails sont gravés dans les images indépendamment des intentions de celui qui les a prises. « Car la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil »,

1. Par rapport à la composition sonore du film, voir Susana de SOUSA DIAS et António de SOUSA DIAS, « Natureza Morta – Visages d'une dictature : processus de réalisation et de composition musicale » dans *Musimediane* n° 4, *Analyse comparée*, avril 2009, disponible en ligne : <<http://www.musimediane.com/numero4/ASousaDias/index.html>>, consulté le 10 juillet 2017.

2. Voir Scott MACDONALD, « Susana de Sousa Dias [entretien] » dans Scott MacDonald, *Avant-doc. Intersections of Documentary & Avant-Garde Cinema*, New York, Oxford University Press, 2015, p. 266-282, p. 273.

3. Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, Fabrique Éditions, « L'image pensive », p. 115.

4. Voir Scott MACDONALD, « Susana de Sousa Dias [entretien] », art. cit., p. 273.

5. Voir Nuno LISBOA et Susana NASCIMENTO DUARTE « “Cada filme, mesmo que o realizador nao o tenha consciencializado, veicula uma determinada ideia de história” ». Entretien avec Susana de Sousa Dias », dans Patrícia Castello Branco et Susana Viegas (éd.), *Portuguese Cinema and Philosophy*, Cinema n° 5, 2014 p. 207-223, p. 222, disponible en ligne : <<http://cjpmi.ifilnova.pt/5-contents>>, consulté le 10 juillet 2017.

6. Yervant GIANIKIAN & Angela RICCI LUCCHI, *Notre caméra analytique. Mise en catalogue des images et objets*, Paris, Post-Éditions/Centre Pompidou, 2015, « Le siècle chien-loup », entretien avec Paolo Caffoni de 2011, S. Weiss (trad.), p. 54.

7. *Ibid.*, « Faire renaître les milliers de regards qui gisaient dans ces films », entretien avec Antoine de Baecque de 2006, p. 19.

écrit Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie*, « – autre, avant tout, en ce qu'à un espace consciemment travaillé par l'homme se substitue un espace élaboré de manière inconsciente¹. » En tant qu'image techniquement produite, les images retravaillées par Sousa Dias ouvrent ainsi un accès à ce que Benjamin appelle l'« inconscient visuel² » [*optisch Unbewusstes*], qui permet d'élucider la constitution même de ce qui est présenté à la vue. Bien que Benjamin se réfère dans son texte aux photographies et non aux films, il clarifie son propos à travers l'exemple du ralenti avec le terme « *Zeitlupe* » qui, en allemand, signifie littéralement *loupe temporelle*, ou loupe de temps, un outil donc qui permet d'agrandir, de focaliser, et de déceler des éléments spécifiques afin de mieux les examiner. Comme pour le travail de Ricci Lucchi et Gianikian, cet aspect est central dans *Natureza Morta* : en zoomant sur des éléments qui figurent en arrière-plan et en décélérant considérablement la vitesse des images, Sousa Dias distille des mouvements furtifs, des expressions faciales et corporelles ou encore des gestes singuliers. Appelant à une perception minutieuse, les images ainsi dévisagées révèlent leur capacité à capter de l'insoupçonné, et ce *contre* l'intention propagandiste du dispositif original qui les a produites, voire même *contre* l'intention des personnages filmés eux-mêmes, faisant ainsi monter à la surface les antagonismes profonds qui les habitent.

C'est donc à travers le bourdonnement de mouvements anonymes à l'écran que se cristallisent des *gestes* singuliers et des expressions qui détonnent avec la grande image polie de l'idéologie ; gestes qui surgissent à des moments divers, qui font subtilement irruption à la surface de l'image et révèlent, telles les « formules de pathos » chères à Aby Warburg, des affects sédimentés. Ainsi, ce que l'*Estado Novo* cherchait à refouler, à lisser, à écarter de son image glorieuse aura laissé ses marques, sous forme symptomale, comme le dirait Georges Didi-Huberman, car le « [*s*]ymptôme nous

dit l'inférieure scansion, le mouvement anadyomène du visuel dans le visible et de la présence dans la représentation. Il nous dit l'insistance et le retour du singulier dans le régulier³ ». La figure du symptôme, toujours surdéterminée et anachronique, renvoie à une discordance dans l'unité, à des aspects qui ont été refoulés en vue de maintenir la façade. En se glissant dans la représentation généralisante de la dictature, en brisant son apparence polie par les conflits qu'ils évoquent, ces symptômes révèlent les violences inhérentes à la représentation. « Dévoiler l'idéologie de l'histoire dans le matériau documentaire public et privé ; la force de l'image la montre sans les mots, sans le commentaire, sous une forme qui n'est jamais didactique⁴ », disent encore Gianikian et Ricci Lucchi. Cette force de monstration de l'image se déploie davantage quand elle n'est pas accompagnée d'une légende qui orienterait son sens ou de mots qui infléchiraient les éléments visibles selon une logique qui leur est externe, l'image se donne au regard du spectateur comme constellation, c'est-à-dire comme figure composée d'éléments singuliers hétérogènes qui entretiennent des relations multiples entre eux sans se laisser subsumer sous une identité générale. « Constellation, écrit Adorno, n'est pas système. Tout ne se règle pas, tout ne se résout pas en elle, mais un moment éclaire l'autre et les figures que forment les moments différents sont un signe déterminé, une écriture lisible⁵. » Loin de couper les polysémies et les discordances qui s'y font jour, ces images constellaires captent les tensions inhérentes à la représentation dans l'insistance même de leur agencement historique.

1. Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie » (1931), M. de Gandillac (trad.), *Ceuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, 2000, p. 295-321, p. 300.

2. *Ibid.*, p. 301.

3. Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 195.

4. Yervant GIANIKIAN & Angela RICCI LUCCHI, « La nostalgie n'existe pas, seul le présent existe », entretien avec Daniele Dottorini (2007), J.-P. Cometti (trad.) dans Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, *Notre caméra analytique. Mise en catalogue des images et objets*, *op. cit.*, p. 25-49, p. 39-40.

5. Theodor W. ADORNO, *Trois études sur Hegel*, groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Éditions Payot & Rivages, rééd. 2003, p. 106.

Regards

La force qui se dégage des images stellaires se fait sentir de manière particulièrement intense dans les multiples moments où les personnages filmés percent l'écran par un regard lancé droit à l'objectif. Ces regards, qui surviennent tout autant dans les représentations de foules ou de groupes que dans les photographies frontales des prisonniers, produisent une autre constellation encore, constellation qui non seulement déjoue la politique représentationnelle de la dictature, mais qui renvoie aussi au moment de l'actualisation des images par le regard ultérieur posé sur elles. Car ces images ont un double effet. D'une part, elles révèlent le dispositif de représentation qui se cache derrière la caméra. Dès lors, celle-ci n'apparaît plus seulement comme un instrument d'enregistrement passif, mais comme un outil au service du pouvoir usant et mésusant des individus pour glorifier son image. Les regards qui fixent la caméra – soit en consentant à une certaine complicité avec elle, soit en exprimant la peur, l'hésitation, la résistance ou la fierté –, dénoncent ainsi sa portée politique implicite en marquant son dehors : un fragment de subjectivité qui ne se laisse pas rabattre sur l'objectivité suggérée par la représentation idéologique. D'autre part, ces regards ne semblent pas seulement viser la personne qui se tient derrière la caméra, mais aussi celle qui les regardera ultérieurement, le spectateur. Car il s'agit bien, contre l'idéologie du régime et contre la désignation des images historiques comme passées, d'une « égalité du regard », comme le dit Chris Marker dans *Sans Soleil* : au regard de la caméra et à notre regard posé sur l'écran s'ajoute un troisième, qui brise le dispositif représentationnel en appelant à la reconnaissance de sa condition humaine, et qui redevient, à travers le temps, celui d'un être singulier. Ainsi, ces regards gravés sur les images les chargent, peut-être plus encore que les autres, d'une temporalité complexe : celle d'une conjonction sensible entre le temps historique de la photographie et le présent qui s'en empare, ou bien, pour le dire autrement, celle de la constellation qui se forme lors de l'une rencontre entre un autrefois et l'après, comme l'écrit Walter Benjamin à propos des « images dialectiques » – les seules à être « des

images authentiquement historiques¹ » – parce qu'elles impliquent qu'un passé ne peut être saisi qu'en relation dialectique avec le maintenant qui l'actualise.

L'usage que fait *Natureza Morta* des images d'archives commence par un pas en retrait : il s'agit dans un premier temps de les arracher à leur inclusion dans un corpus, une catégorie, une spécification – à toutes les manières qui les détermineraient par une attribution de sens extérieure à leur apparence sensible –, afin de donner libre jeu aux éléments complexes qui les traversent. Le film ne permet donc pas de construire un véritable récit historique, ni en tant qu'histoire des vainqueurs, ni en proposant une narration alternative cohérente. Il ne nous aide pas non plus à déchiffrer des événements spécifiques ou à comprendre la rationalité stratégique du régime dictatorial. Au contraire : il nous sort du registre de la pensée discursive et nous ouvre un accès polymorphe, qui relève d'une intelligibilité du sensible propre. Toutes les stratégies artistiques que nous avons mentionnées – celle de priver les images d'archives de leur légende, celle de les (dés)organiser dans des constellations, ou encore celle qui consiste à aller en profondeur dans la constitution stellaire des images elles-mêmes – suivent une même logique : soustraire l'image et les éléments sensibles qui s'y déploient à l'emprise de la narration, qu'elle soit idéologique, critique ou encore strictement historiographique. Cependant, une telle soustraction ne rend pas les images complètement indéterminées : elle permet des reconnaissances minimales à travers des repères dans les images, mais ceux-ci ne viennent pas subsumer le sensible de manière unilatérale. Au contraire, ils ouvrent un espace où le sensible peut se déployer dans son indécidabilité et sa polysémie. C'est peut-être cela qui charge les images du film d'une atmosphère tellement inquiétante.

Stefanie BAUMANN

1. Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 478-479 [N2a, 3].



LUCIEN

LEGRAND

filles & fils

LEGRAND
filles & fils

Passage Vivienne, Paris, mardi 11 décembre 2007, 14h04

Temps et multiversum dans les films « Carnets de notes » de Pier Paolo Pasolini

Refusant ce qu'il appelle l'« *histoire du Palais* », c'est-à-dire l'Histoire officielle celle du pouvoir politique et économique en place, Pier Paolo Pasolini s'intéresse au contraire à l'histoire des exclus de la marche du progrès capitaliste, ceux laissés sur le bas-côté de ce progrès sans humanisme (et réservé à une certaine classe). Fin critique et analyste de la société, il distingue ce que nous pourrions appeler des *dénivellations spatiales et temporelles* contenues dans l'ordre du simultané du moment historique partagé par les peuples. Ainsi, si nous vivons tous dans le même temps chronologique (mesurable) et sur la même surface géographique du globe terrestre, il n'en demeure pas moins que le temps et l'espace ne sont pas homogènes, ni égaux pour chacun d'entre nous. Dès lors, nous faisons l'expérience de la porosité des temporalités, l'expérience d'un temps *Multiversum*².

1. Voir notamment Pier Paolo PASOLINI, *Hors du Palais in Lettres luthériennes-petit traité pédagogique*, A. Rocchi Pullberg (trad.), Paris, Seuil, 2000, p. 107-114.

2. C'est Ernst Bloch qui invente cette nouvelle conception de l'histoire comme *Multiversum* (temporalités différentes et différenciées au sein d'un même moment historique) pour la première fois lors d'une conférence en 1956 malheureusement jamais traduite en français : *Differenzierungen im Begriff Fortschritt*, in *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, GA, Bd. 13, p. 118-147. Sa version italienne est cependant disponible dans le recueil de textes d'Ernst Bloch *Dialettica e speranza*, chap. « *Differenziazioni nel concetto di progresso* », p. 3-38, edizione Valecchi, Firenze 1965. Selon cette conception, l'histoire est une progression non linéaire, mais bien en zig zag. Selon le philosophe, l'histoire se déploie non linéairement mais de façon discontinue. Il dit : « Tous ne sont pas présents dans le même temps présent. Ils n'y sont qu'extérieurement, parce qu'on peut les voir aujourd'hui. Mais ce n'est pas pour cela qu'ils vivent dans le même temps que les autres. Ils portent au contraire avec eux un passé qui s'imisce. L'époque d'un homme dépend de l'endroit où il se trouve en chair et en os et surtout de la classe à laquelle il appartient. Des temps plus anciens que ceux d'aujourd'hui continuent à vivre, dans des couches plus anciennes [...] Et ces années ne s'épanouissent plus en secret comme jusqu'ici, elles entrent en contradiction avec le temps présent,

En effet, ce concept de *Multiversum* implique que dans le même moment chronologique, existent et s'entrelacent des temporalités différentes, c'est-à-dire des moments historiques qui sont *qualitativement* différents entre eux : en ce sens, nous sommes donc toujours *désynchronisés historiquement*. Les films de Pasolini nous montrent alors ces écarts temporels³ qui parfois se condensent ou « se télescopent », pour reprendre l'expression benjaminienne, en vue d'une possibilité de transformation radicale de la réalité historique. C'est sans doute le philosophe allemand marxiste dissident Ernst Bloch qui a le mieux analysé ce déphasage entre ces temps historiques non-concordants et pourtant coexistant dans le même présent chronologique, en désignant ce phénomène sous le terme de « *ungleichzeitigkeit*⁴ », que l'on peut traduire par « non-contemporanéité » ou par « dissimultanéité ». Ainsi, bien que le cinéaste ne se soit jamais référé explicitement aux écrits de ce philosophe marxiste non orthodoxe, il semble pourtant pertinent d'analyser son œuvre filmique à la lumière du concept blochien du *Multiversum* sur le temps et l'histoire afin d'en saisir toute son ampleur poétique et politique. En effet, Pasolini dans ses films met fréquemment en relation ces temps multiples avec la situation déterminée et concrète de la coupure historique qu'amorce le néo-capitalisme en pleine ascension, détruisant par son pouvoir d'homologation les traditions des peuples et leur héritage culturel propre. Ces poches hermétiques et organiques contenant le

de façon très curieuse, en porte-à-faux, par l'arrière. », Ernst Bloch, *La Non-contemporanéité et le devoir de la rendre dialectique* dans *Héritage de ce temps*, J. Lacoste (trad.), Paris, Payot & Rivages, 1978, p. 95. Voir également Remo BODEI, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Bibliopolis Istituto per gli Studi Filosofici di Napoli, 1979.

3. Voir également à propos de ces écarts temporels, le point de vue de Georges Didi-Huberman sur l'anachronisme, notamment dans *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

passé et concrétisant ces dissimultanités temporelles en fonction des classes sociales au sein d'un même moment historique sont constituées d'une matière relevant d'une *energeia*¹ au sens aristotélien du terme, autrement dit à la fois puissance et acte, *ce qui est en plein travail*. Le passé est donc considéré par le cinéaste comme une véritable catégorie processuelle. D'une part, au niveau subjectif, comme « un mode de possibilité en avant² » et non pas comme une instance statique, figée, existante dans la béance de la temporalité (comme cela est le cas chez Heidegger par exemple), et d'autre part, au niveau objectif, comme cette possibilité-en-soi de se transformer, de devenir autre chose. En somme, chez Pasolini, le passé, la tradition, la légende, le mythe ouvrent un horizon de réalisation du possible en tant que chantier et rendent possible la transformation de la réalité en vue d'une libération des peuples. Pasolini considère alors le passé comme une force capable d'agir sur notre présent, de transformer notre réalité et de faire bloc et de refuser la progression hégémonique du néo-capitalisme.

Ce « retard historique » entre les différentes couches sociales au sein d'un même présent historique forme, ce que nous appellerons des poches de passé dans le présent, hermétiques et résistantes au processus de développement néo-capitaliste et qui entrent en collision constante avec ce dernier, est très précisément ce que choisit de filmer Pasolini dans ces trois films en forme de notes : *Notes pour un film sur l'Inde* (1968), *Carnets de notes pour une Orestie africaine* (1970), *Les murs de Sana'a* (1971).

4. Ce terme apparaît pour la première fois chez Ernst Bloch dans sa recension de *Histoire et conscience de classe* de György Lukács en 1924 et devient par la suite la clé théorique pour interpréter la victoire du nazisme notamment dans son ouvrage *Héritage de ce temps*, J. Lacoste (trad.), Paris, Payot, 1978. La non-contemporanéité devient une véritable catégorie du temps, conçue comme *Multiversum* dans sa philosophie.

1. À propos de l'*energeia* et de la question plus générale de la production créatrice, voir Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, C. Walter (trad.), Paris, Circé, 1996 (notamment le chapitre « *Potesis et praxis* »).

2. Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, t. 1, F. Wuilmart (trad.), Paris, Gallimard, 1976, p. 284.

Notes pour un film sur l'Inde ou la contamination de la légende indienne dans le présent de l'industrialisation de l'Inde

Dans ce film, Pasolini commence par raconter une ancienne légende indienne, héritée de la tradition bouddhiste, sur le Maharaja Mahâsattva, qui par pure compassion pour une tigresse et ses petits affamés renonce à sa chair en leur faisant don de son corps afin qu'ils se nourrissent. Puis après avoir « traqué ses personnages » dans le peuple indien, il choisit pareillement de transposer cette légende dans le présent et demande aux ouvriers, aux sous-prolétaires, aux membres du parti communiste italien, à un Maharaja lui-même, avec la passion socratique le caractérisant, si aujourd'hui un Maharaja serait encore prêt à offrir son corps pour sauver la tigresse et ses petits affamés. Ainsi, en déplaçant la légende ancestrale du passé dans le présent de l'Inde de 1968, Pasolini lui confère un fort degré d'historicité, mieux encore, il en fait un outil métahistorique (*méta* étant considéré au sens de Tout) permettant l'affirmation forte du sens de l'histoire en processualité, d'une totalité en action allant de la légende mythique à l'histoire de l'indépendance de l'Inde. La légende du Majarat lui sert donc d'outil pour le déchiffrement de la réalité indienne et de son tout récent processus d'industrialisation en cours. Il crée donc entre ces deux moments de l'histoire de l'Inde une tension, un conflit historique radical, une contradiction vivante. Pasolini rend donc nécessaire le débat avec le passé de l'Inde, un débat conflictuel entre son propre passé et son présent car : « il me semble que l'unique force véritablement contestatrice du présent soit le passé. Il n'y a rien de tel qui puisse faire s'effondrer le présent comme le passé³ ». Et ce présent, c'est bien celui du néo-capitalisme dans lequel vit Pasolini. Le lien avec la tradition légendaire indoue et sa puissance transhistorique à analyser le présent est ici entièrement rendu nécessaire pour une critique lucide de l'industrialisation du pays. De fait, une séquence entièrement muette dans laquelle Pasolini ajoute au réseau des images,

3. Pier Paolo PASOLINI, *Polemica Politica Potere, conversazioni con Gideon Bachmann* (a cura di Riccardo Costantini), Milan, Chiarelettere editore, 2015, p. 56 (traduction personnelle).



Notes pour un film sur l'Inde, 1968

des métaphores (celui du Maharaja) vient renforcer ce débat nécessaire, cette multi-dimensionnalité du temps où le passé (la légende, l'héritage historique indien) vient questionner la phase historique que traverse l'Inde avec son industrialisation par les puissances occidentales. Ainsi, l'industrialisation néocapitaliste est crûment représentée par les rapaces, les vautours qui tournent autour de la carcasse de la vache sacrée.

Cette malédiction occidentale est figurée par des animaux des hauteurs, ceux qui s'abattent littéralement sur leurs proies innocentes, qui plongent pour dévorer la sacralité de l'Inde : le néocapitalisme occidental est une sorte d'Atride moderne, un rapace dévoreur de cadavres. Ici, le montage, le silence de cette séquence ne font que renforcer l'union de la poésie et de la tragédie historique que vit l'Inde à ce moment précis. Entre la métaphore par le recours au passé (le Maharaja) et le présage (pour l'avenir), entre l'image et la vision pasolinienne, il y a continuité, comme si l'appari-

tion de ces rapaces nous sautait au visage brutalement, comme si le silence dans lequel est plongée cette séquence faisait figure d'un rêve prophétique dynamitant la continuité du film et plongeant le spectateur hors du temps, suspendu entre deux temps (ou, pour revenir à notre comparaison initiale : *bloqué*, là entre deux temps, ce temps nécessaire à notre prise de conscience).

Le retour à la réalité se fait par la réintroduction du son en prise directe qui arrête « l'effet de suspension de réalité » : les cris stridents des oiseaux de proie se propagent, ils sont là, aux portes de l'Inde. Cette séquence interrompt le continuum de l'évolution historique (à la fois du film-diégèse, mais aussi de l'histoire en cours : l'industrialisation du Tiers monde), elle fait office d'un arrêt sur image nous restituant le sens de l'histoire dans toute son entièreté et sa complexité. Pour le dire en termes benjaminien, cette séquence nous offre un « véritable blocage messianique » de l'événement, c'est-à-dire « un a-présent qui, comme modèle du temps messianique,

résume en un formidable raccourci, l'histoire de toute l'humanité¹ ». Ce blocage doit s'entendre comme une force qui interrompt le déroulement catastrophique de l'histoire, pas n'importe quelle histoire : l'« histoire du Palais », celle des puissances occidentales qui fait de l'industrialisation sauvage du Tiers monde l'une de ses priorités. Il ne s'agit pas là d'une vision eschatologique (de la fin de l'histoire), mais d'un arrêt, d'une interruption rédemptrice contre la progression destructrice du néocapitalisme. Ce blocage, provoqué par l'irruption de la séquence muette sur le cours du film, incarne alors l'image d'une existence historique réelle, ces deux gros plans sur la fillette avec une légère variation de focale pourrait bien être « l'image de l'Humanité rédimée² ». Cette courte séquence se présente donc comme la véritable apparition du moment de la conscience historique en cours, qui peut être comprise chez Pasolini de deux façons différentes : sous la forme « classique » d'une révolution politique (pour preuve le cinéaste interroge des membres du Parti communiste italiens, les ouvriers), mais aussi sous la forme plus « éclatante » de la tradition (avec la séquence de la crémation par exemple). Chacune à leur façon, elles rendent évidente cette expérience du présent visant à « rassembler ce qui a été démembré³ » par le consumérisme, c'est-à-dire en termes pasoliniens : la réalité qui est sans cesse menacée par l'irréalité grandissante que produit le néocapitalisme, mutilant la réalité d'une partie d'elle-même.

Carnets de notes pour une Orestie africaine ou l'historicité du mythe dans l'Afrique de la décolonisation

Dans *Carnets de notes pour une Orestie africaine*, Pasolini inscrit le mythe antique dans l'histoire africaine en cours, puisque le mythe est selon lui métahistorique⁴. Le mythe est à la fois dans notre

temps et hors de celui-ci. C'est cette conception du mythe comme médiation qui permet à Pasolini d'identifier sa nature fondamentale avec un principe universel, mais dans un devenir historique. C'est uniquement dans cette mesure qu'il peut produire un organisme politique, une action sur la réalité. Ainsi, le sens profond de la tragédie d'Eschyle pour le cinéaste est essentiellement politique et les personnages ne sont que des symboles qui permettent scéniquement à Eschyle d'exprimer des idées. Pasolini y voit donc le moyen de figurer à la fois des principes universels et un problème historique concret, celui de la modernisation de l'Afrique. Replacer le mythe sur le front de l'histoire sans renoncer à sa dimension d'universalité permet à Pasolini alors un double geste critique, à la fois politique et historique. D'abord, Pasolini retrouve la dimension historique du mythe dans ce qui est commun à l'Orestie d'Eschyle et à ce qu'a vécu l'Afrique des années 1960 de la décolonisation, c'est-à-dire « l'année où la plus part des États africains ont récupérés très rapidement un retard séculaire en gagnant l'indépendance de la démocratie ». Il y a donc une analogie entre ces deux contextes politiques du passage violent d'une société primitive à la démocratie libre et moderne. L'Orestie décrit précisément cette mutation historique, anthropologique et l'analogie entre la Grèce antique et l'Afrique contemporaine est évidente pour le cinéaste : « l'Orestie synthétise l'histoire de l'Afrique de ces dernières années : le passage divin et brusque d'un état "sauvage" à un état civil et démocratique⁵ ».

La dimension d'universalité du mythe, Pasolini la retrouve dans la réalité africaine, dans ses paysages, ses peuples. En quête de ses personnages, il se met alors en route et fait de l'Afrique contemporaine l'intégration figurale du mythe de l'Orestie. Agamemnon pourrait être tout aussi bien ce chef de tribu, ou bien encore un paysan, un Mas-

1. Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, t. 1, 3, in Stéphane Mosès, *Walter Benjamin et l'esprit de la modernité*, Paris, Éditions du Cerf, 2015.

2. *Idem*.

3. Walter BENJAMIN, *Œuvres*, t. 3, M. de Gandillac, R. Rochlitz et al. (trad.), Paris, Gallimard, 2000, p. 334.

4. Voir Pier Paolo PASOLINI, in *Pasolini su Pasolini*,

Conversazioni con John Halliday, Italie, Biblioteca della Fenice, 1992, p. 115.

5. Pier Paolo PASOLINI, *Nota per l'ambientazione dell'Orestide in Africa in La città futura*, 07/06/1978 et reproduit dans *Pasolini e l'antico-I doni della ragione*, a cura di Umberto Todini, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, p. 257-259 (traduction personnelle).

saï, au fond cela importe peu. Ce qui importe, c'est que toutes ces figures historiquement présentes dans la réalité africaine incarnent toutes potentiellement les symboles qu'Eschyle a mis en scène. Ce qui importe, c'est que le peuple africain porte en lui l'énergie du passé archaïque. Sur les marchés près de Kigoma, le metteur en scène Pasolini/Eschyle reprend donc sa traque. Il filme des pompistes, des tailleurs, des coiffeurs ; le peuple africain dans sa réalité historique. Dans leurs gestes, dans leurs visages, tout traduit la résistance de ce temps ancestral qui n'a pas encore été récupéré et assimilé par l'homologation néocapitaliste actuelle (souvenons-nous de l'urgence d'échapper à la situation européenne néocapitaliste pour le poète « Afrique, ma seule alternative ! »). La caméra semble hésiter un bref instant, puis repart, cherche encore frénétiquement un nouveau visage, un nouveau corps susceptible d'incarner au mieux les personnages-symboles de la tragédie. Rien n'est figé, et peu importe en réalité le choix final pourvu qu'il s'inscrive dans la réalité africaine de Kigoma à Dar es Salam, sur les rives du lac Victoria au Congo. D'ailleurs, à cette urgence de trouver, de se déplacer, de rencontrer ce *personnage-peuple* correspond la volonté pasolinienne de faire un film « populaire¹ » au sens gramscien du terme. La caméra doit donc enregistrer le plus largement possible ce peuple africain en action qui constituera le chœur tragique de l'Orestie : les paysans occupés à travailler la terre, les

ouvriers à la sortie de l'usine à Dar es Salam, les écoliers de Kigoma. En cherchant tous les éléments (hommes/décors naturels) en vue de la mise en scène du mythe, la caméra pasolinienne joue d'une inclination physique pour le peuple faisant preuve pour le dire en termes gramsciens d'une véritable « *connexion sentimentale*² » avec celui-ci. La proximité physique de la caméra avec les hommes et femmes africaines exalte les corps et les visages : elle cherche, hésite, s'approche puis repart avec une agilité déconcertante. Les gros plans se multiplient, les uns contre les autres, la frontalité chère au cinéaste magnifie la sacralité des gestes, des cérémonies tribales. Dans cette recherche effrénée des personnages, ce qui semblait appartenir au passé du mythe se révèle brusquement et absolument actuel sous l'effet de la caméra : lorsque la voix-off de Pasolini lit les extraits du texte d'Eschyle qu'il a lui-même traduit, la synthèse se produit : l'Orestie pasolinienne a lieu « maintenant » en Afrique, et le film ne fait que révéler l'omniprésence vitale du mythe en affirmant que ce qui appartient au passé est encore conservé dans le présent. Voilà réunis le mythique (le symbole exprimé par chaque personnage de la tragédie) et l'historique (le paysan massai, l'ouvrier africain, l'écolier). Par un bond explosif, celui du « *saut du tigre* » benjaminien³ à la fois géographique et temporel, nous passons de l'Afrique à Rome, dans une université. Pasolini confronte son travail avec les réflexions des étudiants africains venus étudier en Italie. Échanges. Ici, Pasolini verbalise son idée d'analogie, de contamination entre le mythe et l'histoire que vit l'Afrique, d'incarnation de l'Afrique en Orestie, et s'adresse aux étudiants : « Êtes-vous Oreste ? ».

1. « L'élément populaire "sent", mais ne comprend pas ou ne sait pas toujours ; l'élément intellectuel "sait", mais ne comprend pas ou surtout ne "sent" pas toujours. [...] L'erreur de l'intellectuel consiste à croire qu'on peut savoir sans comprendre et surtout sans sentir et sans être passionné (non seulement du savoir en soi, mais de l'objet du savoir) c'est-à-dire à croire que l'intellectuel peut être un véritable intellectuel (et pas simplement un pédant) s'il est distinct et détaché du peuple-nation, s'il ne sent pas les passions élémentaires du peuple, les comprenant, les expliquant et les justifiant dans la situation historique déterminée, en les rattachant dialectiquement aux lois de l'histoire, à une conception du monde supérieure, élaborée suivant une méthode scientifique et cohérente, le "savoir" ; on ne fait pas de politique-histoire sans cette passion, c'est-à-dire sans cette connexion sentimentale entre intellectuels et peuple-nation. », Antonio GRAMSCI, *Cahiers de prison* (M.S., p. 114-115, et G.q. II, § 67, p. 1505-1506.) [1932-1933], Cl. Perrus et P. Laroche (trad.), Paris, Gallimard, 1992.

2. *Ibid.*

3. Selon Walter Benjamin, la tâche dialectique de l'historien est de faire voler en éclat la continuité de l'histoire, d'allumer « la mèche du matériel explosif déposé dans le passé », Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Allia, 2003. Une capacité de dynamiter le continuum temporel que possède aussi la mode car « elle sait flairer l'actuel si profondément qu'il se niche dans les fourrés de l'autrefois. Elle est le saut du tigre dans le passé » (Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire »). Cf. M. Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses Sur le concept d'histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 101-104.

De fait, le montage est pensé en termes de contamination (on passe d'un lieu à un autre mais aussi d'une époque à une autre par le biais de la voix-off et de la lecture du texte d'Eschyle) liant la temporalité du mythe à l'actualité de l'Afrique. Mais cette contamination d'un temps par un autre ne se fait pas au détriment de l'un ou l'autre, elle s'effectue selon le principe d'un enrichissement, autrement dit, de la conservation du passé mythique et de son dépassement dans un nouvel organisme : ce que Pasolini nomme l'Afrique du futur. En ce sens, le montage rend possible cet enrichissement, créant des effets de la non-contemporanéité (*Ungleichzeitigkeit*) repositionnant le rapport au passé mythique dans un agir historique dialectique en développement et non pas dans un tempo hors de l'histoire. L'image elle-même devient le lieu de l'éclosion de ce rapport, celui du particulier contenant l'universel et vice et versa. On retrouve ici la qualité métahistorique du mythe. C'est dans cette double condition que se crée la possibilité d'un rapport, bref, d'un agir sur la réalité. Mais comment représenter physiquement, dans l'image, ce rapport ? En construisant ce que Pasolini nomme lui-même « des images-métaphores ». À ce propos, l'épisode de la transformation des Furies en Euménides l'intéresse particulièrement. En effet, les Euménides (Les Bienveillantes), nouvelles entités créées par Athéna, représentent la synthèse réconciliée des forces primitives antiques et la société nouvelle libre et démocratique. Comme un arrêt en gros plan sur un épisode de l'histoire (la transformation des Euménides) symbolise le moment historique où se situe la nation africaine : voici l'image-métaphore du film entier. Nous sommes à ce moment précis où « le nouveau monde est instauré au moins formellement et entre les mains du peuple ». La démocratie instaurée, l'Afrique doit désormais choisir quelle voie prendre, celle de la démocratie néocapitaliste européenne (que Pasolini rejette) ou celle d'une prise de conscience d'un peuple qui saurait synthétiser son passé et son présent en une nouvelle force de contestation,



1. Ernst BLOCH, *Non-contemporanéités racontées in Héritage de ce temps*, J. Lacoste (trad.), Paris, Payot, 1978.

Carnets de notes pour une Orestie africaine, 1970

capable de transformer la réalité. D'ailleurs, ce choix, Pasolini le résume bien dans deux séquences à la fin du film. Le peuple africain peut choisir d'associer son passé à une simple enveloppe formelle, folklorique, comme dans la scène de la danse du peuple Wagogo dans la savane tanzanienne (faisant du rite ancestral de la danse un pur divertissement dépouillé de toutes ses significations sacrées) exécutée uniquement pour le plaisir. Ou bien, il peut au contraire choisir d'incarner l'Afrique nouvelle (« du futur ») synthétisant l'Afrique moderne, indépendante, libre et l'Afrique antique comme le suggère la scène du rite nuptial de Dodoma où la tradition antique et ses significations sacrées coexistent avec l'Afrique moderne et indépendante. Le présent africain concentre en lui l'aboutissement des luttes du passé, les souffrances offrant au peuple africain « une grande disponibilité à l'égard du futur », et cette possibilité encore concrète à ce moment de son histoire d'échapper à l'homologation moderne du néocapitalisme. L'immixtion du mythe d'Eschyle dans le présent historique africain permet donc d'effectuer une double opération : à la fois celle d'une réflexion *sur le travail politique*, la formation de la conscience d'un peuple que révèle le film et celle d'une réflexion *sur le travail de la non-contemporanéité* permettant de dialectiser les différents aspects d'un héritage culturel diffus (ici le mythe grec) afin de pouvoir créer les possibilités d'une émergence d'une conscience nationale du peuple ; cette conscience s'inscrivant dans un processus historique allant de la Grèce antique à l'Afrique contemporaine.

***Les murs de Sana'a* ou la tradition comme force révolutionnaire**

Ce film, dont le tournage n'a duré qu'une seule journée, durant celui prévu pour *Les Mille et une nuit*, se présente dès son ouverture comme une critique radicale de l'idée du progrès néocapitaliste (compris également dans le sens de sa progression impérialiste), que Pasolini redéfinit plus justement sous le mot « développement¹ » et qu'il oppose au

véritable progrès qui conduit, au contraire du développement du bien-être hédoniste, à la libération et au progrès social des hommes. Pasolini part du constat que l'histoire hégémonique néocapitaliste n'apparaît que comme une suite de catastrophes qui a rendu *de facto* impossible la foi naïve dans un progrès linéaire. Pire encore, ce développement historique *là* se présente comme un processus de destruction inexorable d'une partie de l'humanité, celle composée des humbles, des pauvres, des sous-prolétaires, des paysans. Il fait donc œuvre de critique marxiste de l'histoire et en appelle à la dialectique de l'histoire: « je suis marxiste au sens le plus exact du terme quand je hurle, quand je m'indigne contre la destruction des cultures particulières, parce que je voudrais précisément que les cultures particulières soient une contribution, un enrichissement et entrent dans un rapport dialectique avec la culture dominante² ». Ainsi, ce qui peut sembler aujourd'hui « non politiquement correct », défendre un mur, acquiert chez Pasolini une véritable position idéologique : ce mur à défendre est physique (Sana'a) mais s'incarne aussi dans une vision politique de l'histoire. En effet, en tant qu'il s'érige contre la progression uniformisante néocapitaliste, ce mur est aussi celui par quoi s'érige la contradiction (ici la tradition) comme force de contestation non encore absorbée par le Pouvoir homologuant. Le panoramique devient alors le mouvement de caméra qui met le mieux en évidence la destruction en cours de la ville de Sana'a et l'absorption de la culture yéménite par l'expansion néocapitaliste dans l'enceinte de la ville. Ainsi, cette figure paradigmatique du lien au cinéma (mouvement de caméra qui crée un lien entre deux choses, deux réalités) ne fait ici que nous renvoyer le rapport de destruction de l'ancien par le nouveau. Les nombreux travellings servent à mettre en rapport dans une même image deux réalités hétérogènes dont l'une menace l'autre : en témoignent ces nombreux plans où les murs de Sana'a s'effondrent en partie tandis que la vie « moderne » consumériste (voitures, construction d'immeubles modernes) s'est infiltrée dans l'enceinte de la ville sainte, la

1. Voir notamment *Développement et progrès*, in *Écrits corsaires*, Ph. Guilhon (trad.), Paris, Flammarion, 1976, p. 225-229.

2. Pier Paolo PASOLINI, *La Langue vulgaire*, F. Ricci (trad.), Paris, La lenteur, 2013, p. 39.

menaçant de toutes parts. Ainsi, c'est au cinéma que revient la charge de dévoiler ce que fait aux Hommes ce faux progrès porteur de mort et de destruction, de nous révéler qu'il n'y a pas qu'une histoire bourgeoise hégémonique du néo-capitalisme, mais qu'il existe encore cette histoire des humbles, une histoire fondée sur le progrès social et une conscience historique commune. C'est alors spécifiquement au cinéma qu'incombe la tâche, selon Pasolini, de restituer la réalité dans sa totalité et son unité dialectique.

Dès lors, la critique du concept de progrès chez Pasolini est étroitement mise en relation avec le moment historique que vit l'humanité, autrement dit avec le néo-capitalisme. Sa critique du progrès hédoniste¹ repose sur le rejet fondamental de la temporalité profane et impérialiste du consumérisme dépourvue de tout contenu (« *Le vide du Pouvoir*² ») où chaque instant est aussi dénué de valeur que le précédent ou le suivant. La temporalité hédoniste repose pour Pasolini sur un temps homogène et vide, sur une histoire réduite à sa pure forme. Dans ses conditions, l'histoire produite par le néo-capitalisme en raison de son

homogénéité, de sa capacité d'homologuer un moment avec un autre moment (une temporalité sans qualité), est une histoire où rien de radicalement nouveau ne peut se produire, où rien ne peut se déterminer, ou le temps n'est soumis à aucune décélération ou accélération ; bref, une temporalité statique mortifère. Pasolini voit donc dans l'expansion du progrès néo-capitaliste (d'ailleurs le premier plan s'ouvre sur une route, ce qui n'est pas anodin) et des dégâts qu'il a provoqués en termes d'urbanisation à Sana'a un réel danger de destruction des valeurs ancestrales caractéristiques du Yémen depuis des siècles.

1. Pasolini perçoit dans la fonction hédoniste un bouleversement destructeur, dégradant et homologuant, provoquant une véritable transformation anthropologique du peuple. Il explique : « le consumérisme est une forme absolument neuve, révolutionnaire du capitalisme, parce qu'il porte en lui des éléments nouveaux qui le révolutionnent : la production de biens superflus à une énorme échelle et donc la découverte de la fonction hédoniste. La découverte de la fonction hédoniste fait que ce nouveau capitalisme, cette nouvelle configuration sociale [...] ne veut plus avoir de pauvres, mais veut des personnes aisées qui puissent consommer, elle veut avoir de bons consommateurs plutôt que de bons citoyens. Cela a transformé anthropologiquement les Italiens. Pourquoi les Italiens plus que d'autres ? [...] Parce que l'Italie n'a eu ni une unification par la monarchie, ni une unification par la réforme luthérienne, ni par la révolution industrielle ; elle n'a eu aucune de ces révolutions unificatrices, uniformisantes. Donc, l'Italie pour la première fois est unifiée par le consumérisme », Pier Paolo PASOLINI, *La Langue vulgaire, Volgar'eloquio* (compte-rendu de sa dernière intervention publique 21/10/1975), *op. cit.*, p. 33.

2. Nous renvoyons le lecteur au célèbre *Article des lucioles* qui portait initialement le nom de *Le Vide du pouvoir en Italie*, dans *Écrits corsaires*, *op. cit.*, p. 180-189.



Les Murs de Sana'a, 1971

Et c'est par le biais de la restitution d'une temporalité perdue (ou en voie de disparition pour être plus précis) que Pasolini participe à l'actualisation de l'histoire hors du Palais et rend *effective* l'histoire des humbles. C'est donc le passé, la tradition qui met au jour, dévoile la réalité cachée de l'histoire, cette partie amputée et masquée par l'idéologie néocapitaliste et qui est, précisément l'histoire des simples et des humbles.

Nous nous adressons à l'Unesco¹ au nom de la vraie, bien qu'encore non exprimée, volonté du peuple yéménite. Au nom des hommes simples que la pauvreté a maintenu purs. Au nom de la Grâce des siècles obscurs. Au nom de la scandaleuse force révolutionnaire du passé².

Face à l'« histoire du Palais » dont le progrès est exclusivement *concedé d'en haut*, soit par le pouvoir et non conquis par les luttes sociales portées par le bas et arrachées au pouvoir. Concrètement, Pasolini oppose à l'expansion moderne néocapitaliste, la tradition et les valeurs du passé de Sana'a comme force de contradiction vivante et actuelle. « Cette force révolutionnaire du passé » est bien celle conquise par le bas (par son peuple) et qui contient en elle un futur en gestation, en attente et qui fonde les aurores de la nouveauté ; c'est-à-dire les forces d'opposition actives dans un avenir entravé, mais qui, sous l'effet d'une irruption soudaine d'une forme de vie infiniment plus haute et plus intense que ce progrès mortifère, brise la « continuité et la progression » de cette histoire des puissants, apportant avec elle un bouleversement radical de la réalité en vue de la libération

1. Pasolini lance en effet cet appel à l'UNESCO afin de sauver Sana'a de la destruction qui la menace. Ainsi il dit en voix-off à la fin du film : « Nous nous adressons à l'Unesco afin qu'il aide le Yémen à se sauver de sa destruction, commencée par la destruction des murs de Sana'a. Nous nous adressons à l'Unesco afin qu'il aide le Yémen à avoir conscience de son identité et du pays précieux qu'il est. Nous nous adressons à l'Unesco afin qu'il contribue à arrêter une spéculation misérable dans un pays où personne ne la dénonce. Nous nous adressons à l'Unesco afin qu'il trouve la possibilité de donner à cette nouvelle nation la conscience d'être un bien commun de l'humanité et de devoir se protéger pour le rester [...] ».

2. Texte de Pasolini et récité à la fin du film documentaire *Les Murs de Sana'a*.

d'un futur empêché. Avec son film pour sauver la ville sainte de Sana'a, Pasolini est aux prises avec le présent, tout comme avec le passé qui contient de « l'avenir entravé³ ». Ainsi, le motif de cet attachement au passé et à la tradition⁴, de cet *accomplissement* des idées du passé⁵, permet la réalisation de l'ancienne œuvre avec conscience et rend possible la figuration d'espérances organisatrices de l'agir politique. Cette intégration figurale du passé dans le présent de l'image⁶ est très bien rendue

3. Ernst BLOCH, *Le Problème d'une dialectique à plusieurs niveaux (Nature logique des contradictions non-contemporaines)*, Héritage de ce temps, op. cit., p. 112.

4. « Je suis une force du passé. / À la tradition seule va mon amour. / Je viens des ruines, des églises, / des retables, des bourgs/ abandonnés sur les Apennins ou les Préalpes, / là où ont vécu mes frères/ [...] Et moi, fœtus adulte, plus moderne/ que tous les modernes, je rôde/en quête de frères qui ne sont plus », Pier Paolo PASOLINI, *Poésies mondaines (10 Juin 1962)* dans *Poésie en forme de rose I – La réalité*, R. Ceccatty (trad.), Paris, Édition bilingue Rivages Poche, 2015, p. 75.

5. Voir notamment Karl MARX, *Lettres à Arnold Ruge (Septembre 1843) in Correspondance*, Gilbert BADIA et Jean MORTIER (dir.), H. Auger, G. Badia et al. (trad.), Paris, Éditions Sociales, 1978. P.P. Pasolini choisit non seulement l'expression de Marx « *Le rêve d'une chose* » comme titre éponyme de son roman paru en 1962 – Pier Paolo PASOLINI, *Le rêve d'une chose (Il sogno di una cosa)*, A. Levi (trad.), Paris, Gallimard, 1965 – mais il ajoute en exergue de son roman un extrait de la lettre de K. Marx : « Notre devise doit donc être : réforme de la conscience non par des dogmes, mais par l'analyse de la conscience mystique inintelligible à elle-même, qu'elle se manifeste dans la religion ou dans la politique. Il apparaîtra alors que depuis très longtemps le monde possède le rêve d'une chose... » Marx poursuit : « dont il suffirait de prendre conscience pour la posséder réellement. On s'apercevra qu'il ne s'agit pas de tirer un grand trait suspensif entre le passé et l'avenir, mais d'accomplir les idées du passé ». Le texte complet est disponible en ligne ici : <<http://www.karlmarx.fr/marx-correspondance-ruge.php>>, consulté le 10 juillet 2017.

6. Sur la question de l'intégration figurale du présent dans le passé et vice et versa voir notamment Pasolini dans sa lettre adressée à Carlo Lizzani : « Il est vrai, donc, que le cinéma (voir Barthes et Jakobson) est essentiellement métonymique. Mais dans le cas d'un film historique d'auteur, il devient totalement métaphorique. De fait, le passé devient une métaphore du présent, mais dans un rapport complexe car le présent est aussi l'intégration figurale du passé ». Et il conclut : « Cela dit, comme on le sait, le « sentiment de l'histoire » est une chose très poétique, et peut être suscité à l'intérieur de nous, et nous émouvoir aux larmes, avec n'importe quoi : car ce qui nous pousse à revenir en arrière est tout aussi humain et nécessaire que ce qui nous pousse à

par les plans clôturant le film dans lesquels, dans une seule et même image, Pasolini – dans un geste de restitution de la réalité dans sa totalité, c'est-à-dire en y maintenant les forces contradictoires qui s'y affrontent – rend compte cinématographiquement de l'opposition dialectique radicale entre deux histoires : celle de ce qu'il nomme *l'après-histoire capitaliste du développement* (construction de nouveaux bâtiments, voitures, biens de consommation superflus) et celle des humbles, *l'histoire des sans espoirs* qui luttent pour leur émancipation et le progrès social (d'ailleurs le film est dédié à cet homme épouvantail travaillant au champ). La lucidité critique pasolinienne est de discerner avec clarté tout avenir entravé contenu dans le présent, en nous restituant une image de « la société nouvelle entravée que l'ancienne porte en elle dans ses forces productives¹ ». Dès lors, le passé ou le non-contemporain apparaît comme source vivante de l'action révolutionnaire. Le passé n'est pas mort car il n'est qu'inachevé. Cet inachèvement, il le prolonge dans le présent sous la forme de désirs non assouvis, de manques non comblés et d'aspirations encore insatisfaites. De la frustration du passé non assouvi (de ses révolutions avortées, de ses projets d'émancipation réprimés) naît la volonté d'un changement radical dans l'avenir, la quête d'un monde meilleur : *le Novum*². Ainsi, on pourrait dire avec Ernst Bloch :

L'objectivement non-contemporain est ce qui est loin du présent et étranger à lui ; il englobe donc des vestiges qui disparaissent et surtout un passé qui n'a pas été remis à jour, qui n'est pas encore « dépassé » d'un point de vue capitaliste. Ce sont des contradictions qui opposent le traditionnel au temps présent du capitalisme, et des éléments d'une société ancienne qui ne sont pas encore morts. Ce

sont donc déjà des contradictions issues depuis le début d'intentions insatisfaites, des divisions avec le passé lui-même : non pas dans l'instant présent, comme les divisions des contradictions contemporaines, mais pour ainsi dire à travers toute l'histoire ; de sorte qu'ici des contradictions cachées qui s'opposent même à l'histoire, c'est-à-dire des contenus intentionnels non encore remis à jour du passé, peuvent même, le cas échéant, participer à la rébellion³.

Conclusion : espérance et émancipation ou du passé comme *potentia possibilitas* pour l'avenir

Avec la vitalité liée à l'urgence de saisir un monde en disparition, Pasolini s'est donc déplacé pour traquer ces topos politiques où il existe encore des poches de non-contemporanéité, des *îlots non amalgamés* par la société consumériste et néocapitaliste. Ainsi, le sous-développement indien, africain, et de la ville de Sana'a, au lieu d'être déploré comme s'est habituellement le cas par la pensée colonialiste occidentale est, chez Pasolini, questionné puis valorisé : cet écart temporel de développement, ce refus du temps instauré par la société néocapitaliste en pleine expansion (de façon cancérigène pour reprendre la métaphore pasolinienne), devient alors par la médiation du style pasolinien ce par quoi nous sommes rendus à l'histoire⁴, autrement dit cette possibilité concrète de transformer la réalité, d'agir sur le cours de l'histoire, de devenir de nouveaux acteurs du processus historique en cours. Dès lors, ces « poches » riches de passé dans le présent historique sont le *topos utopique* à partir desquelles il est possible d'entretenir et de nourrir une espérance concrète pour le futur et édifier, ce que Ernst

aller de l'avant », Pier Paolo PASOLINI, *Le Sentiment de l'histoire in Cinema nuovo*, 19^e année, n° 205, Mai-Juin 1970, H. Joubert-Laurencin (trad.), dans *Trafic*, n° 73, Printemps 2010, p. 131.

1. Ernst BLOCH, *Le Problème d'une dialectique à plusieurs niveaux (Nature logique des contradictions non-contemporaines)*, *Héritage de ce temps*, op. cit., p. 112.

2. Bloch distingue trois catégories inhérentes au processus dialectique fondant « Le principe espérance » : le Front, Le Novum et la Matière, in *La Certitude, le monde inachevé, le foyer (Heimat)*, *Le Principe Espérance*, t. 3, op. cit., p. 554.

3. Ernst BLOCH, *Non-contemporanéités racontées*, in *Héritage de ce temps*, op. cit., p. 110.

4. Nous reprenons l'expression d'un poème de Pasolini lui-même. « Ce que voulait être le Réalisme, fut-il babélique ou mimétique, vous pourriez vous indigner, vous pourriez vouloir la révolution... Mieux vaut que vous ne sachiez pas que ce style voulait vous rendre à l'histoire : car, si vous le saviez, vous incendieriez votre État et votre Église », Pier Paolo Pasolini, *En mémoire du réalisme (1960)*, in *Poésies 1943-1970*, Nathalie Castagné, R. de Ceccatty et al. (trad), Paris, Gallimard, 1990, p. 315.

Bloch appelle des « images de souhait », annonçant *le novum*¹. En d'autres termes, ces poches de passé figurées dans ses films ne sont pas figées, ni statiques, et ne s'inscrivent nullement dans une conception passéiste, mais elles portent en elles organiquement cette conception aristotélicienne dynamique de la matière comme « *potentia possibilitas* », c'est-à-dire cette conception de l'étant comme puissance, potentialité, processualité permanente, c'est-à-dire composées d'une *mater-matière* capable d'engendrer le nouveau. De fait, cette action n'est possible que si *ces poches de passé* sont soumises à l'action dynamique d'une poussée en tant qu'être-en-possibilité permettant l'extériorisation de leur action sur le présent historique. Chez Pasolini, cette poussée créatrice (*poiesis*) s'exerce, nous l'avons vu, sous la forme d'une contamination, d'un déversement d'un temps passé dans notre présent historique, qui contient en gestation la possibilité concrète et objective pour le peuple d'une transformation de la réalité (*praxis*). La figuration du passé est donc pensée par le cinéaste comme une source inépuisable où naissent toutes les formes et les figures du réel. Le passé devient alors une source intarissable de création du nouveau, du non encore advenu ; la force révolutionnaire, riche de possibilité et capable, si les hommes en prennent conscience, d'une action émancipatoire pour la liberté les peuples. Il ne s'agit pas ici d'opposer l'ancien au moderne (comme le font les forces réactionnaires) mais bien d'appréhender la totalité du processus historique (fait de dénivellements temporels) qui forme la réalité dans laquelle nous vivons, aujourd'hui plus que jamais. En ce sens, pourrions-nous dire que l'utilisation des motifs non-contemporains dans le cinéma pasolinien projette la possibilité d'une action qui libère aussi bien l'individu que la collectivité, concrétisant : « l'identité du Nous avec soi-même et avec son monde, à la place de l'aliénation² », c'est-à-dire la constitution d'un

horizon commun, l'aube de l'humanité – le Foyer partagé.

Souvenons-nous des tout derniers mots du *Principe espérance* : « dès que l'homme se sera saisi et qu'il fondera ce qui est sien dans une démocratie réelle, sans dessaisissement et sans aliénation, naîtra dans le monde quelque chose qui nous apparaîtra à tous dans l'enfance et où personne encore n'a jamais été : le Foyer (*Heimat*)³ ».

Mélinda TOËN

1. Le *novum* est selon Bloch, le signal éveillant la conscience de l'extérieur, autrement dit il a pour fonction de dévoiler « l'obscur du moment vécu » pour lui permettre d'atteindre la lucidité au niveau de l'action consciente. Nous renvoyons le lecteur notamment *Le Principe Espérance*, t. 1, *op. cit.*, p. 169-170.

2. Ernst BLOCH, *Le Sauvetage de l'individu par la communauté*, in

Le Principe Espérance, t. 3, *op. cit.*, p. 69.

3. Ernst BLOCH, *La Certitude, le monde inachevé, le Foyer (Heimat)* in *Le Principe Espérance*, t. 3, *op. cit.*, p. 560.



Maison de Brecht, Svendborg, Danemark, jeudi 2 novembre 2006, 10h04

La *pietà* de Guernica

LE RETOUR D'UN MODÈLE FIGURATIF CHRÉTIEN DANS UN FILM RÉVOLUTIONNAIRE

En 1975, Fernando Arrabal réalise *L'Arbre de Guernica*, un film qui entend tout à la fois reconstituer l'époque trouble de la Guerre civile espagnole et se servir de ce prétexte pour porter les revendications et les critiques plus contemporaines du cinéaste, dramaturge, poète et pataphysicien. Dans cette œuvre, Arrabal semble instruire trois modes différents de relation – et de citation – au temps passé : il y a d'abord l'utilisation d'images d'archives qui documentent une époque révolue ; ensuite, l'acte de la reconstitution d'une période historique ancienne ; et enfin, la réutilisation d'un modèle figuratif et plastique emprunté à la peinture narrative classique. Il est possible de localiser un changement de nature progressif dans ces trois modalités de citation du passé : le premier, d'une fonction exclusivement documentaire, paraît entièrement dédié au cadre narratif et diégétique mis en place par le cinéaste espagnol ; avec le deuxième, la référence au passé commence à se compliquer d'une volonté corollaire tournée vers l'interrogation du présent ; mais il semble que ce ne soit qu'avec le troisième, pourtant le plus accidentel et passager, qu'Arrabal parvienne véritablement à ouvrir son film à un montage temporel complexe et ses images à la portée opérante d'une prise de position tout à la fois éthique, anthropologique et politique.

De l'archive au montage

Espagne, été 1936, en pleine Guerre civile. Dans la petite ville de Villa Ramiro, les tensions éclatent : le Comte de Cerralbo et ses trois neveux, fièrement ralliés à l'idéologie fasciste et soutenus par l'armée franquiste, se heurtent à l'indiscipline de leurs administrés, rébellion menée tambour battant par Goya, fils républicain du Comte, et Vandale, une mystérieuse rebelle et *passionaria* locale. Après le bombardement de Guernica, la résistance s'organise ; Villa Ramiro devient le centre national de la lutte républicaine et doit faire face au siège violent mené par les armées de

Franco, soutenues par celles d'Hitler et Mussolini. C'est au fil de ce développement diégétique, et de façon sporadique, qu'Arrabal choisit de faire apparaître des images d'archives en noir et blanc empruntées au fonds documentaire de la « Guerre civile espagnole », qui viennent servir d'illustration aux divers rebondissements narratifs.

Ces scènes de bombardements, de défilés fascistes, de réunions franquistes et d'effondrements d'immeubles semblent obéir à deux fonctions principales : d'abord, une fonction *économique*, puisque les images réelles, « historiques », viennent s'inscrire dans le film en lieu et place de leurs référentes diégétiques et fictionnelles, que le cinéaste n'a pas tournées et qu'elles remplacent efficacement ; ensuite, une fonction proprement *documentaire*, puisqu'elles viennent, selon Arrabal lui-même, offrir au film son « atmosphère authentique » et poser les bases solides d'un « fondement historique précis et réel¹ ». En somme, elles répondent à la double fonction ontologique et autoritaire de l'archive, que Jacques Derrida exhumaît des origines étymologiques du terme :

Arkhé [...], ce nom coordonne apparemment deux principes en un : le principe selon la nature ou l'histoire, *là où* les choses *commencent* – principe physique, historique ou ontologique –, mais aussi le principe selon la loi, *là où* des hommes et des dieux *commandent*, *là où* s'exerce l'autorité, l'ordre social, *en ce lieu* depuis lequel *l'ordre* est donné – principe nomologique².

Michel de Certeau s'était avisé de la détermination constante à laquelle sont soumis les objets prétendument historiques, dont la réalité représentée ne peut être subsumée sous celle qu'ils sont censés documenter : on ne saurait offrir aux images d'archives ou aux reconstitutions de l'histoire une

1. Fernando ARRABAL, *Plaidoyer pour une différence. Entretiens recueillis à Courcerault par A. Chesneau et A. Berenguer*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 110.

2. Jacques DERRIDA, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 11.

puissance objective d'attestation que l'historien se refuse même à accorder aux récits historiographiques¹. « L'image d'archive, écrivait Georges Didi-Huberman, n'est qu'un objet entre mes mains, un tirage photographique indéchiffrable et insignifiant tant que je n'ai pas établi la relation – imaginative et spéculative – entre ce que je vois ici et ce que je sais par ailleurs² ». Si ces traces filmiques du passé qui rendent visibles faits et événements constituent une source privilégiée, voire même inévitable, pour dépeindre un intervalle historique spécifique, la visée poursuivie par Fernando Arrabal dans ce film semble être cependant bien plus large que la simple fabrication d'une fresque sur l'histoire espagnole : « J'ai été très sensible à la répression qu'exerce l'autorité, disait-il, c'est-à-dire à la facette à mes yeux la plus capitale du totalitarisme. Et en me révélant contre cette répression j'ai fait une œuvre beaucoup plus universelle que si j'avais simplement refusé le franquisme³ ».

De même que l'on ne saurait réduire la complexité des fonctions temporelles et mémorielles des images de *L'Arbre de Guernica* à ce que Rosalind Krauss aurait nommé la valeur « indicielle⁴ » de ces montages d'archives, la situation de la diégèse filmique en des temps chronologiquement révolus ne doit pas être confondue avec la simple volonté d'une reconstitution historique – celle-ci se voit, du reste, sans cesse troublée par l'esthétique arrabalienne, mélange d'un ensemble de séquences à la fois fantasmagoriques, surréalistes et parodiques qui parasitent déjà le régime de la reconstitution, et montrent que l'essentiel ne se trouve pas là. Il s'agit plutôt, semble-t-il, de reconstruire une situation temporelle passée pour mieux pointer ce qui en a survécu dans la période actuelle : comme un geste de « déphasage », de « non-coïncidence », de mise à l'écart anachronique qui sera d'ailleurs préconisé par Giorgio

Agamben en tant que mise à distance nécessaire de l'actuel pour mieux saisir le contemporain⁵.

C'est bien Walter Benjamin qui, le premier sans doute, a tenté de dépasser l'idée traditionnelle d'un temps progressif et universel, pour ouvrir l'historicité à des temporalités ouvertes, fragmentées voire télescopées. Lorsqu'il affirmait que « l'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'"à-présent"⁶ », il proposait au fond que ce soit à partir du « maintenant » que désormais s'élabore la connaissance historique, c'est-à-dire à partir d'un point critique où l'actuel, la mémoire et l'historicité se pensent à l'aune du paradoxe, de l'anachronisme et du symptôme.

Passer de la visibilité du document à la lisibilité d'une connaissance historique suppose donc une intervention, une procédure capable d'ouvrir une brèche dans laquelle peut s'engouffrer la contradiction et l'ambiguïté d'une articulation nouvelle entre des strates temporelles différentes : soit un geste de *montage* qui en fasse jaillir le sens. Sous la plume de Benjamin, c'est l'*image dialectique* – et son « éclair » – qui venait assumer ce rôle consistant à interrompre le continuum historique, en télescopant des couches temporelles disparates pour engager tout à la fois une esthétique du temps et une politique de la mémoire⁷. Or, c'est précisément dans un tel *éclair* – un moment accidentel et passager où les temporalités se rencontrent et s'entrechoquent pour rendre intelligible la lisibilité historique d'une époque – que je propose de lire une autre revendication esthétique et politique prise par Fernando Arrabal dans *L'Arbre de Guernica*, ou du moins qu'il a laissé surgir par sa mise en scène : en contradiction apparente avec le programme explicite du film, le plan en question laisse survivre un motif d'origine chrétienne qui invite à être relu à partir des données anthropologiques et historiques qu'il contribue à redistribuer.

1. Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 349.

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 142.

3. Fernando ARRABAL, *Plaidoyer pour une différence*, *op. cit.*, p. 23.

4. Rosalind KRAUSS, « Notes sur l'index » (1977), dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, J.-P. Cricqui (trad.), Paris, Macula, 1993, p. 69.

5. Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, M. Rovere (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 10 et suiv.

6. Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », M. de Gandillac (trad.), *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 439.

7. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, J. Lacoste (trad.), Paris, Cerf, 2002, p. 479 et suiv.

Du pathos à la praxis

Plutôt que l'utilisation d'images d'archives ou la reconstitution historique, c'est donc par un autre mode de citation du passé que s'effectuerait cette volonté d'analyse du temps présent à laquelle, chez Benjamin, devait mener ce regard « à rebrousse-poil » de l'histoire, lui seul à même d'ouvrir l'œuvre à un montage temporel capable d'élaborer une véritable réflexion politique et historique. Ce troisième mode met en relation le temps contemporain du film et le temps passé de sa reconstitution avec une temporalité beaucoup plus ancienne, celle de la mémoire visuelle – et religieuse – de l'Occident : c'est à l'aune d'un modèle figuratif emprunté à la peinture chrétienne, que tout à la fois il remploie et réinterprète, qu'il semble plus fécond de mesurer la participation du film à son projet anthropologique et politique.

Voici un plan qui, véritablement, fait problème : dans un film entièrement blasphématoire (légion sont les séquences iconoclastes où les figures saintes se retrouvent notamment souillées par divers fluides corporels) qui n'hésite pas à tenir la religion catholique pour alliée et complice indéfectible du totalitarisme, c'est pourtant une formule plastique chrétienne qui vient prendre en charge l'émotion pathétique engendrée par l'oppression. À la toute fin du film, et au moment de représenter la détresse de Vandale et de Goya, ses deux personnages enfermés au fond des geôles franquistes – dont Arrabal, emprisonné en 1967, connaît bien les conditions « dantesques¹ » –, l'image utilisée va en effet prendre les espèces, figuratives et cérémonieuses, immédiatement reconnaissables, d'une *pietà* : un personnage masculin se meurt, allongé, tandis qu'un personnage féminin le tient sur ses genoux pour le pleurer.

Ce motif privilégié de la peinture renaissance chrétienne n'est esquissé ni dans les Évangiles, ni dans le culte officiel ; c'est l'art pictural qui l'in-



Fernando Arrabal, *L'Arbre de Guernica*
(Babylone Films, 1975)

vente, en dérivation du modèle traditionnel de la Vierge assise, par une simple substitution du Crucifié à l'Enfant². Le thème iconographique de la *pietà* apparaît en effet comme une terrible congrégation de douleurs : celles du Christ, endurées sur la Croix, mais aussi et surtout celle de Marie, dévastée par la mort de son Fils, la plus cruelle des souffrances qu'une mère puisse supporter. Il s'agit donc d'une formule figurative inventée par la peinture qui, par sa « tendresse déchirante³ », tend à transmettre la vérité de l'expression de la douleur.

Une *pietà* peut également être considérée comme une image qui nous présente une émotion éminemment *participative*, résolument tournée vers l'empathie donc, mais aussi vers l'action. On doit à Hans Belting, dans son analyse de l'évolution du thème depuis la fin de l'époque médiévale, d'avoir montré ce que celui-ci doit à une rhétorique visuelle et à un régime culturel particuliers. L'historien y voit un dérivé de l'*Imago pietatis*, cette image de dévotion qui devait son pouvoir à ses effets « psychologiques », c'est-à-dire, au fond, à sa capacité de ne solliciter les affects du spectateur que pour finalement l'inviter à engager un discours intime avec ce qu'elle représente. Il ne s'agit rien de moins que d'une fonction rhétorique assignée à l'image : celle-ci doit présenter, montrer, pour à la

1. Fernando ARRABAL, *Lettre au général Franco*, D. Sevrain (trad.), Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, p. 34.

2. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 103.

3. *Ibid.*, p. 106.

fois rendre visible et prouver, comme une « injonction » qui invite le spectateur à la contemplation et à la dévotion, puis renforce sa participation en tissant une relation de réciprocité entre le culte et les images qui l'accompagnent¹.

C'est en repartant de ce régime *rhétorique* que Belting entend réévaluer la compréhension du thème de la *pietà* : celui-ci, vecteur de la plus extrême des douleurs, est aussi le viatique d'une mise en mouvement. Il possède donc originellement un ensemble de caractéristiques qui induisent un trajet pouvant aller du *pathos* jusqu'à la *praxis* : on passe de l'émotion subie à la participation agie, d'un ressenti pathétique à un agir collectif dans le culte. Georges Didi-Huberman a récemment tenté de mesurer à nouveau, en repartant d'un programme figuratif lié à l'iconographie chrétienne de la *mater dolorosa* et au sein d'un projet global de réhabilitation des puissances émancipatrices propres aux émotions, la séquence des funérailles du marin Vakoulintchouk dans *Le Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, 1925). Les gestes de lamentation des pleureuses, à son sens, ne peuvent être réduits à leur seul sens figuratif car ils doivent être aussi reconduits à l'engagement d'une puissance mémorielle tournée vers la résistance : « il ne s'agit en rien d'un unilatéral "message de douleur" ou d'un simple "tableau de *Pietà*" [...] mais d'un *mouvement de passage* entre la douleur subie et son contraire, la colère agie² ». Les pleurs du port d'Odessa, en prenant la forme archaïque et rituelle d'une survivance plastique, vont finalement évoluer vers leur antonyme intégral – ce sont des pleurs de douleur et de résignation qui se changent en un cri de colère et de résistance.

Dans le cas de *L'Arbre de Guernica*, il semble que se produise le trajet inverse : c'est toute la *praxis* antérieurement agie par les habitants de Villa Ramiro qu'il convient, rétrospectivement, d'envisager à l'aune de ce moment intense de *pathos* ; placé entre l'atroce série d'exécutions qui solde l'insurrection réprimée de la cité et l'évasion finale de Vandale et Goya, porteurs explicites des espoirs du peuple, ce plan vient cristalliser la

détresse, l'émotion et l'oppression contre laquelle la communauté s'est précédemment soulevée et, durant la minute où la *pietà* se forme progressivement, plus aucun son ne vient troubler cette expression typique d'une souffrance qu'il faut rapporter à celle de la collectivité martyrisée. Mais il y a plus : au sein d'un film qui fusille les crucifix et recouvre les statues mariales de sperme, l'atmosphère de recueillement et l'apaisement non-parodique dans laquelle s'inscrit ce tableau vivant invite à ce que l'on considère l'appel qu'il semble adresser à son spectateur, la force rhétorique d'une mise en action – *praxis* – qu'il semble vouloir transmettre à la vision de cet instant de plainte silencieuse – *pathos* – porté par les gestes de ses personnages.

De la citation du passé à la critique du présent

Dans son ouvrage monographique sur Jean-Luc Godard, Georges Didi-Huberman énonçait cette sorte de théorème éthique selon lequel toute entreprise de citation d'un passé ne serait efficace qu'à être raccordée, simultanément, à une pensée critique, à un appel en regard du temps présent et de ses crises :

Citer le passé n'a que très peu de sens – autre qu'antiquaire ou nostalgique – si l'on ne s'acquitte pas du souci de le *citer à comparaître*, de le citer au procès toujours ouvert de notre histoire présente. Les passés cités ne valent qu'à *porter plainte* contre les états présents de l'injustice³.

La citation du passé, le passé revenant – la survivance d'une *pietà* – doit donc être le moment d'une intensité dialectique, critique et politique, fondée sur une tension dialectique entre retour du passé et mise en cause du présent. Après avoir concédé que son œuvre était bien plus universelle qu'une simple condamnation du franquisme, Fernando Arrabal poursuivait ainsi : « Le franquisme, ce n'est pas qu'un accident de l'histoire, alors que l'oppression est partout⁴ ». C'est précisément au

1. Hans BELTING, *L'Image et son public au Moyen Âge* (1981), F. Israel (trad.), Paris, Gérard Monfort, 1998, p. 106 et suiv.

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'Histoire*, 6, Paris, Minuit, 2016, p. 278.

3. Georges DIDI-HUBERMAN, *Passés cités par J.L.G. L'Œil de l'Histoire*, 5, Paris, Minuit, 2015, p. 33.

4. Fernando ARRABAL, *Plaidoyer pour une différence, op. cit.*, p. 23.

moment où le cinéaste saisit l'extrémité pathétique ultime des effets de la répression totalitaire que sa mise en scène aménage un espace dans lequel peut ainsi survivre la formule gestuelle ancienne, exemplaire, du *pathos* et de la douleur, faisant dès lors éclater le continuum chronologique : cette figure visuelle archaïque rencontre la reconstitution d'un événement historique tragique du *xx^e* siècle, lui-même reconstruit au moment d'une crise politique et anthropologique, qu'elle nous invite à reconsidérer.

Il s'agira, dès lors, d'appréhender ce revirement vers une mémoire figurative séculaire comme ce moment privilégié où le film engage un mouvement de revendication quant au présent, parce qu'en remontant ainsi l'expression d'une détresse historiquement localisée sous l'espèce d'un modèle immémorial, Arrabal produit un dispositif plastique qui excède la singularité du moment décrit : par cette coprésence simultanée des âges historiques, le film s'ouvre à la possibilité d'un témoignage politique émancipé du seul événement représenté¹.

En 1975, en repasser par la matrice formelle et religieuse d'une *pietà* pour montrer les effets désastreux de l'oppression franquiste ne peut être réduit au geste de commémoration d'une tragédie qui, en Espagne, vit ses dernières heures ; cet acte de remontage plastique et temporel doit également être versé au dossier d'une histoire mortifère et répressive toujours en train de s'écrire. De la fin des années 50 jusqu'au milieu des années 70, s'élèvent en effet en Europe de nombreuses voix qui dénoncent la *fascisation latente* de l'espace politique. Au lendemain du bombardement sur Hiroshima, Günther Anders pouvait voir dans les politiques extérieures basées sur la toute-puissance nucléaire le « couronnement » d'une volonté totalitaire dont Hitler n'avait fait que rêver² ; avant que

Marcuse ne détecte cette tendance répressive de la société industrielle contemporaine dans la rationalité économique et les bases technologiques brutalement mises en place par le capitalisme³.

Nombreuses et insistantes sont donc les mises en garde contre un totalitarisme qui ne prend plus l'espèce d'une forme spécifique de gouvernement mais procède bien plutôt d'un système déterminé de production et de distribution. Cette transformation complète de la substance politique d'un pouvoir devenu « plus que totalitaire puisqu'il est violemment totalisant⁴ », signalait chez Pier Paolo Pasolini l'une des modalités de la grande catastrophe anthropologique identifiée, en 1975 précisément, sous le nom de « disparition des lucioles ». Le cinéaste italien désignait notamment par cette formule « poético-littéraire » la résurrection, sur les cendres encore fumantes du fascisme mussolinien, d'un néo-fascisme encore plus triomphant, plus infamant et plus dévastateur que l'ancien : ce processus d'assimilation au mode de vie bourgeois et aux valeurs consuméristes, conçu comme une « forme totale » de fascisme, allant même jusqu'au « génocide », fût-il culturel⁵.

À l'époque qui voit naître *L'Arbre de Guernica*, c'est donc notamment par rapport à son caractère anthropologiquement destructeur qu'est dénoncée cette sujétion latente au néo-totalitarisme : à l'aune de la dégradation des corps, des rites, des langues et des cultures qu'elle engage, et de la disparition de mondes culturels entiers dont elle se rend coupable. C'est en raison de cette brûlante actualité de l'oppression totalitaire que la détresse de Vandale et Goya, du fond de leur cachot, concerne non seulement le temps contemporain du film, mais tourne également son regard accablé vers le futur des temps à venir. Reprenant à son compte la question du pouvoir biopolitique laissée ouverte par Michel Foucault et Giorgio Agamben,

1. Carlo Ginzburg a bien montré que l'efficacité politique de ce type de survivance figurative doit moins à la contextualisation *historique* de leurs époques de crise qu'à l'archéologie *analytique* de la généalogie iconographique dont elles proviennent. Cf. Carlo GINZBURG, *Peur révérence terreur. Quatre essais d'iconographie politique*, M. Rueff (trad.) Paris, Les Presses du Réel, 2013.

2. Günther ANDERS, « Le saut » (1958), dans *La Menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique*, C. David (trad.), Paris, Le Serpent à plumes, 2006, p. 44.

3. Herbert MARCUSE, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, M. Wittig (trad.), Paris, Minuit, 1968, p. 27 et suiv.

4. Pier Paolo PASOLINI, « L'article des lucioles » (1975), dans *Écrits corsaires*, P. Guilhon (trad.), Paris, Flammarion, 2009, p. 187.

5. Pier Paolo PASOLINI, « Mon Accattone à la télévision après le génocide » (1975), dans *Lettres luthériennes*, A. Rocchi Pullberg (trad.), Paris, Seuil, 2000, p. 182 et suiv.

Roberto Esposito pouvait finalement confirmer, au début du XXI^e siècle, cette structure fasciste larvée dans le libéralisme : si ce dernier inverse la perspective du nazisme, puisqu'il transfère, de l'État à l'individu, la propriété du corps, il en aurait cependant conservé le « lexique » biopolitique, à la fois culturel et linguistique¹. C'est en regard de ce grand ravage anthropologique latent, que commencent à dénoncer certains contemporains du film, que doit être pensée cette survivance d'une formule archaïque appartenant au répertoire figuratif et imaginaire de la mémoire occidentale.

De l'archaïque au révolutionnaire

Aby Warburg s'était efforcé de comprendre l'image comme la trace d'une énergie, d'un mouvement ou d'une émotion dont elle conserverait ensuite la tension. Ces réflexions devaient ensuite le conduire vers la mise au jour des « formules de pathos » (*Pathosformeln*), ces émotions pathétiques sédimentées dans des formes gestuelles qui pouvaient ensuite se transmettre, *via* migrations et survivances, dans les images postérieures. Le concept warburgien de « survivance » (*Nachleben*) peut donc être considéré non seulement comme cette pliure temporelle qui permet à la virulence pathétique du passé de se transmettre aux temps présents, mais également comme cet événement sensible et dialectique qui ouvre l'analyse iconographique des images à l'exploration de régions plus élargies, celles des empreintes énergétiques ou anthropologiques qu'une civilisation ou une époque données impriment dans leur culture².

La notion de *formule pathétique* est en outre indissociable de celle de *polarité* ou, pour reprendre les termes mêmes de Warburg, de « tension énergétique ». C'est-à-dire que les « formules de pathos » enregistrent une tension entre deux

pôles contradictoires, et elles se transmettent ainsi, sans qu'aucune des deux extrémités du voltage qu'elles ont maîtrisé en une forme ne prenne le dessus sur l'autre. C'est ensuite l'artiste qui « repolarise » le dynamogramme en fonction des conditions réclamées par sa propre époque³ – ce processus de réactualisation pouvant aller jusqu'à une « inversion énergétique » complète, jusqu'au renversement total de la signification portée à l'origine : dans la *Crucifixion* sculptée au XV^e siècle par Bertoldo di Giovanni, le geste de deuil chrétien de Marie-Madeleine au pied de la Croix est ainsi emprunté à celui, extatique et orgiastique, d'une ménade païenne⁴. L'œuvre de Warburg nous enjoint donc à considérer l'image comme cet enchevêtrement de forces, tissé de tensions polaires et dialectiques, qui lui offrent son épaisseur anthropologique et historique tout comme sa portée politique.

Il ne s'agit donc pas simplement d'identifier les images de l'art utilisées par le film, il faut également localiser en quoi leur emploi dans le champ du filmique « contribue à les réactiver et à les polariser⁵ ». Les caractéristiques du thème pictural de la *pietà*, on l'a vu, supposent une potentielle dimension mobilisatrice qu'il pourrait conserver malgré sa sécularisation dans le emploi qu'en fait Arrabal : il possède un ensemble de ressorts anthropologiques qui permettent d'en étendre l'usage hors du champ strictement religieux. Son retour dans un film révolutionnaire montre bien que le *pathos* tragique, souvent d'origine religieuse, n'est pas nécessairement dénué d'une certaine dimension participative, voire insurrectionnelle : c'est ainsi que l'on peut également appréhender les survivances iconographiques chrétiennes que l'on trouve chez Pasolini, mais également, à la même époque, chez d'autres cinéastes qui œuvrent aussi dans un contexte révolutionnaire (chez Philippe

1. Roberto ESPOSITO, *Communauté, Immunité, Biopolitique. Repenser les termes de la politique*, B. Chamayou (trad.) Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010, p. 222.

2. Cf. Aby WARBURG, « La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther » (1920), dans *Essais florentins*, S. Müller (trad.), Paris, Klincksieck, 2002, p. 310.

3. Cf. Aby WARBURG, *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet, 1928-29*, S. Zilberfarb (trad.), Paris, Les Presses du Réel/L'Écarquillé, 2011, p. 125 et suiv.

4. Aby WARBURG, « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance » (1914), dans *Essais florentins, op. cit.*, p. 239.

5. Luc VANCHERI, *La Grande Illusion. Le Musée imaginaire de Jean Renoir*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 41.

Garrel, par exemple, qui remploie également le motif d'une *pietà* dans *Les Enfants désaccordés*) voire même marxiste (chez Miklós Jancsó, par exemple, notamment le motif du martyr dans *Psaume rouge*).

Pasolini lui-même n'a en effet jamais fait mystère de son intérêt pour les diverses formes de sacralité, appréhendées en termes idéologiques comme une réaction violente à l'homologation anthropologique qui frappait son époque : sa nostalgie du sacré souhaitait répondre à la modernité bourgeoise qui l'avait remplacé par « l'idéologie matérialiste du bien-être et du pouvoir¹ ». La « matrice figurative » chrétienne de ses images n'a donc de sens qu'à être mesurée à l'aune de leur « stylisation » à laquelle elle opère, permettant finalement de « révéler leur réalité la plus intime et la plus sacrée² ». Sacralité ou archaïsme qu'il s'agit ensuite, par la mise en survivance d'une temporalité anthropologique, figurative ou iconologique autre, de rapporter aux peuples opprimés dans leur combat face au nivellement : c'est précisément grâce à la propension des corps subalternes à laisser survivre en eux une mémoire, que ces corps parviennent à résister à leur destruction programmée³. Il est donc question d'envisager le rôle révolutionnaire que peuvent jouer les survivances archaïques, même issues de la sphère religieuse, au titre de résistances anthropologiques qui affirment en contrebande les singularités culturelles d'une communauté placée en état de survie précaire.

C'est selon cette même perspective qu'il s'agit à mon sens de relire le motif de *pietà*, composé par Arrabal en ouvrant l'actualité des revendications portées par son film à la mémoire des gestes et des corps qui ont modelé le répertoire symbolique et imaginaire de notre culture. Ce que vivent les habitants de Villa Ramiro, et leurs formes cérémonieuses singulières tout comme leurs pratiques rituelles ancestrales (du reste méticuleusement reconstituées par le film), est finalement sem-

blable à ce que vit le sous-prolétariat romain durant la « disparition des lucioles », selon la critique pasolinienne de la civilisation. Si Arrabal, tout comme le petit peuple de Villa Ramiro, aura d'abord opposé à cet état de fait la lutte politique et militante d'un artiste préoccupé par la situation de son pays natal⁴, cette *pietà* cinématographique invoque un autre type de résistance : celle d'une éthique anthropologique des images en temps de détresse qui vient extraire du répertoire figuratif de la civilisation occidentale une figure chrétienne à même de porter, tout à la fois, le poids douloureux et la résistance anthropologique des peuples menacés.

L'anthropologue italien des survivances, Ernesto De Martino, avait également versé plusieurs pages magistrales à ce dossier d'une catastrophe anthropologique contemporaine : dès le début des années 1960, il avait diagnostiqué pour l'Occident une situation d'« apocalypse culturelle », et localisait ses causes dans l'effondrement moderne des fonctions civilisationnelles des symbolismes mythico-rituels, à ses yeux le véritable et nécessaire rôle historique et culturel de la religion permettant de réintégrer l'homme dans le monde et la société. Selon lui, la civilisation occidentale s'était peu à peu orientée vers un autre type de réintégration (la rationalisation technique et capitaliste, cette « religion de la technique⁵ » dénoncée par Arrabal lui-même dès 1969) qui n'empêche pourtant pas les retours du religieux, notamment dans ces moments critiques où la société désacralisée ne parvient plus à masquer les risques anthropologiques fondamentaux qui frappent les cultures particulières⁶.

La survivance iconographique du motif de la *pietà* permet à Arrabal de conserver un lien révolutionnaire au christianisme, mais surtout, semble-t-il, à sa dimension mythico-rituelle, comme moyen de répondre à cet état de fait qui suppose l'obsolescence des rites et des coutumes, et prononce la

1. Pier Paolo PASOLINI, *Les Dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflo*, Paris, Belfond, 1981, p. 108.

2. Francesco GALLUZZI, « Accattone, des racines dans la peinture », M. Fabre (trad.), dans *Dossier Accattone*, Paris, Macula, 2016, p. 94.

3. Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'Histoire*, 4, Paris, Minuit, 2012, p. 212 et suiv.

4. Cf. Fernando ARRABAL, *Plaidoyer pour une différence*, *op. cit.*, p. 113.

5. Fernando ARRABAL, *Entretiens avec Alain Schifres*, Paris, Belfond, 1969, p. 43.

6. Cf. Ernesto DE MARTINO, *La Fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles* (1977), L. Ardito et al. (trad.) Paris, EHESS Translations, 2016, notamment p. 346.

disparition des mondes culturels soumis à l'homologation d'un nivellement totalitaire. Il s'agit d'envisager le contenu symbolique des formes d'origine religieuse non au titre de vecteur d'un message dogmatique (ce qui est précisément critiqué par le film), mais au titre de véhicules d'intensités collectives, de singularités anthropologiques et de gestes cérémonieux capables d'engager des fictions communautaires dans lesquelles se joue la sauvegarde d'une mémoire culturelle ou d'un horizon commun.

Le remploi de ce motif chrétien dans un contexte éminemment révolutionnaire nous invite à considérer la grande efficacité politique et la puissance mobilisatrice dont peuvent être dotées ces images survivantes, fussent-elles d'origine religieuse – lorsqu'un revirement vers une mémoire ancienne peut en même temps transporter un mouvement de revendication quant au présent, voire au futur. Ce qui survit du motif religieux n'est pas son contenu dogmatique, que le jeune Arrabal avait appris « à grands coups de crucifix¹ ». Il s'agit plutôt des affects participatifs, du bagage pathétique signifiant et de l'efficacité contemporaine, toujours ardente, que la formule a préservé de son existence iconographique révolue.

Les traditions poétiques des contenus religieux fonctionnent toujours « comme capital de symboles, mobilisables notamment lorsque les traditions séculières de l'accomplissement de l'histoire [...] sont mises en question² ». Redéployées dans le geste de plainte de Vandale et Goya, porteur de celle de leur communauté mortifiée, elles lui offrent d'abord une forme sécularisée de sacralité qui permet de contredire la sentence de leur disparition, prononcée par le totalitarisme et par ses instances d'homologation. Elles lui permettent ensuite de se cristalliser en une véritable *image dialectique*, au sens benjaminien : en une forme visuelle capable de maintenir ce précieux conciliabule entre l'affectivité des temps présents et la plasticité des temps passés, imprimée dans une mémoire d'où puisent encore les expressions cérémonieuses qui gouvernent notre espèce. Nous

serions bien mal avisés de ne pas reconnaître l'appel, impératif et politique, que porte en lui ce geste formé par les deux personnages de *L'Arbre de Guernica*, fût-il revêtu des espèces, archaïques et religieuses, d'une *pietà*. « Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle³ ».

Aurel ROTIVAL

1. Fernando ARRABAL, *Lettre au général Franco*, *op. cit.*, p. 69.

2. Danièle HERVIEU-LÉGER, *La Religion pour mémoire*, Paris, Cerf, 1993, p. 10.

3. Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 430.



Hôtel Littré, Paris, dimanche 7 juin 2009, 13h14

Entretemps et contretemps dans l'œuvre de William Kentridge

Décrire la manière dont le temps est *impliqué* dans l'œuvre de l'artiste contemporain sud-africain William Kentridge, montrer comment s'y enchâssent divers imaginaires temporels sous l'impulsion du temps propre de son imagination, amène en réalité à parler de son art, c'est-à-dire à la façon qu'a sa technique d'y être *expliquée*, rendant ainsi visible le temps du processus imaginaire qui l'anime, au point qu'en usant d'un mot lui aussi apparenté à celui d'« art » on doit finalement parler d'un temps *articulé* à son œuvre. Là se loge, en cette *articulation*, sa teneur politique, une manière de battement poétique à même de faire remonter à la surface du dessin les mémoires plurielles qui y sont habituellement enfouies et avec elles leurs porteurs (toutes les figures de Kentridge portent un fardeau), de sorte que cette réserve de beauté, lorsqu'elle se met à battre, précisément, tient alors de la réplique. On peut d'emblée préciser (puisque c'est là l'un des aspects auxquels on consacrerait l'essentiel de l'article) que répliquer au réel ne peut chez l'artiste s'effectuer qu'à retard. Si l'on verra qu'il s'agit là d'un retard nécessaire que l'on désignera par le terme plus complexe de contretemps, on préférera cependant y voir là aussi une puissance davantage qu'une faiblesse. Afin d'appréhender cette trame singulière, on ne prétendra pas échapper à la séduction qui émane de ses *dessins animés* (puisque c'est d'eux qu'il sera essentiellement question), mais seulement fragmenter quelque peu le rythme de leur description et par conséquent celui de l'analyse. On se propose donc de retracer quelques-unes des étapes de son processus de création, depuis l'élémentaire vers l'élaboré, sans que cette montée ne désavoue à aucun moment ce noyau et cette origine que constitue chez Kentridge le point auquel il ne cesse de revenir puisque c'est le propre de son art que d'opérer ainsi par entretemps et contretemps successifs.

Points de départ et lignes de fuite

On pourrait sans difficulté assimiler l'art de Kentridge en son principe comme en ses prolongements à l'« impulsion d'archives » (« *archival impulse*¹ ») qui, selon Hal Foster, s'est emparée de tout un pan de l'art contemporain. À ceci près que l'acte d'archiver concerne d'abord chez lui sa propre production. S'il fait bien aussi œuvre d'archivage au sens de Foster, c'est-à-dire en intégrant des images du passé (qu'elles soient artistiques ou documentaires) à son art au point que de telles correspondances l'*informent* littéralement, ce n'est pas ce qui a motivé en premier lieu Kentridge à passer du dessin traditionnel au dessin animé.

Le « point de départ [*starting point*] » de sa série intitulée *Dessins pour projection*, les neuf dessins animés qu'il a réalisés entre 1989 à 2003, « commence simplement comme un enregistrement [*record*] » des dessins qu'il a faits, déclare Kentridge, « comme un moyen d'enregistrer [*recording*] l'histoire de ces dessins, [...] le processus de vision et de révision [*vision and revision*] tel qu'il a lieu » au cours de la création de l'œuvre et qui y dépose une sorte de « traînée d'escargot de ce qui a été² ». Cette « traînée », ces traces que le fusain effacé laisse sur le support, participe de l'œuvre elle-même ; sa facture étant finalement redevable aussi bien à la *forme* qu'à l'*informe* qui résulte de l'effacement de la première. C'est pourquoi on devrait d'abord parler d'elle comme d'une œuvre *recordée* avant qu'on ne puisse la dire *archivée*, parce qu'elle « consigne », « garde trace » et « souvenir » de ses états passés, tous termes qui traduisent en français la polysémie de *to record* en anglais.

1. Hal FOSTER, « An Archival Impulse », *October*, vol. 110, automne 2004, p. 3-22 ; sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur.

2. William KENTRIDGE, « Fortuna: Neither Programme nor Chance in the Making of Images », *Cynnos*, vol. 11, n° 1, en ligne, 17 juin 2008.

Les films de Kentridge sont ainsi pleins « de rebuts et d'images fantômes [qui] sont intégrés [*built in*] en eux¹ » – gros aussi par conséquent de « l'élément narratif » qui accompagne leurs mouvements et procède d'eux. Pour l'artiste, cette consignation à la fois maniaque et sisyphéenne (pour ne pas dire absurde) témoigne tout aussi bien de « l'évolution d'une idée » que « du passage du temps » et constitue de ce fait « un enregistrement au ralenti de la pensée² ». Et, dans ces conditions, Leora Maltz-Leca a raison d'insister sur le fait que l'idée que l'acte de dessiner, dont dérive celui de filmer, constitue « une “version ralentie de la pensée” [*slow-motion version of thought*] est pour Kentridge une métaphore fondamentale³ ». Sans doute y a-t-il aussi dans son esprit le repentir assumé du *point de départ*, la volonté de conserver ne serait-ce que la trace de ce *starting point* qu'il importe de considérer dans sa dimension figurale puisque c'est à partir de ce point que Kentridge enclenche tout le procès de l'œuvre et qu'il le porte jusqu'à son *point critique*.

D'abord, il y aurait donc une page blanche, ou plus exactement un écran blanc, celui qui ouvre le premier *Dessin pour projection* en 1989, *Johannesburg, 2^{nde} plus grande ville après Paris*, que l'on retrouve l'année suivante trouant les foules de *Monument*, son deuxième opus, démultiplié et porté en banderoles par ces mêmes foules dans *Sobriété, Obésité et Vieillir* en 1991, ou encore dans quelques-unes des gravures de la série *Petites morales* d'après les *Minima Moralia* (1951) de Theodor Adorno. En vérité, la blancheur de ces écrans, qui pourrait faire originellement écho aux espaces rendus vierges par la censure dans les journaux sud-africains

après l'instauration de l'état d'urgence en 1985⁴, année aussi de ses véritables débuts en dessin, ce blanc (au sens de *blankness*) n'a jamais quitté son œuvre. Il correspond à cette faible portion du support que l'artiste épargne durablement mais qui, et pour cette raison même, appelle sinon d'emblée une projection, à tout le moins un acte, si minime soit-il, qui entame cet empire du blanc et permette d'amorcer un dessin⁵.

Là intervient le point, qui chez Kentridge est de l'ordre de la tache à même d'amorcer le dessin du fait même de son imperfection et de sa brièveté. Un tel point ne ressortit donc aucunement au domaine de la ponctuation ; c'est d'ailleurs à peine un point puisque le fusain qu'affectionne l'artiste « pour son côté indéterminé [...] ne permet pas, explique-t-il, de dessiner un point⁶ ». C'est pourtant bien ce « point »-là qu'il recherche lorsqu'il le définit comme « le point parfait [...], celui qui se situe entre l'immobilité et le mouvement⁷ ». Cet état transitoire et précaire, ce pourrait être « ce degré zéro du bougé » qu'a décrit Raymond Bellour à propos de la vidéo et qu'il a reconnu dans « le *frémissement*⁸ ». Le point de Kentridge frémit, et la ligne qui en est issue, quoiqu'elle porte le mouvement au-delà du bougé ini-

1. Lilian TONE, « Projects 68: William Kentridge », New York, The Museum of Modern Art, 15 avril-8 juin 1999, brochure non paginée.

2. William KENTRIDGE, « Soho et Felix », in Mark ROSENTHAL (dir.), *William Kentridge: Cinq Thèmes*, San Francisco, San Francisco Museum of Art/Paris, Musée du Jeu de Paume, 2009, p. 67.

3. Leora MALTZ-LECA, « Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change », *The Art Bulletin*, mars 2013, vol. 95, n° 1, p. 139-165, p. 140. À ce titre, On peut signaler la parution à venir pour 2017 de son essai sur l'œuvre de Kentridge : *Process as Metaphor & Other Doubtful Enterprises* (University of California Press).

4. Sur cette hypothèse présentée cependant sans en donner les sources précises, voir Sydney LITTLEFIELD KASPIR, *L'Art contemporain africain* (1999), P. Haas (trad.), Londres, Thames & Hudson, 2008, p. 155-156. Sur ce contexte, voir également Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1998, p. 29.

5. Dans ce rapport du point à l'écran blanc, on pourrait imaginer qu'il est en miniature ce que le rocher est en grand : à la fois un inamovible et un élément à mouvoir nécessairement. La confrontation des deux motifs, le roc et l'écran, est évidente dans l'aquatinte intitulée *Une ville joliment construite ne résiste jamais à la destruction* (1995). Sur la métaphore du roc chez Kentridge, voir en particulier Rosalind KRAUSS, « “The Rock”: William Kentridge's *Drawings for Projection* », *October*, vol. 92, printemps 2000, p. 3-35 ; article sur lequel on revient dans la troisième section de l'article.

6. Michael AUPING, « Le dessinateur et son double. Entretien “en stéréo” avec William Kentridge », dans Mark ROSENTHAL (dir.), *William Kentridge: Cinq Thèmes*, op. cit., p. 228-245, p. 235.

7. *Ibid.*, p. 242.

8. « La redevance du fantôme », 1987, Raymond BELLOUR, *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo* (1990), Paris, La Différence, 2002, p. 89.

tial, n'a de cesse elle non plus de frémir. C'est sa façon de maintenir dans l'animation du dessin ses données les plus élémentaires, pour reprendre la terminologie de Wassily Kandinsky, dont Kentridge a héritée.

Dans la théorie kandinskienne comme dans la pratique de l'artiste sud-africain, toute la composition n'est en effet que variation à partir des éléments que sont le point et secondairement la ligne. Pour l'auteur de *Point et ligne sur plan*, le point a une origine scripturale : il « signifie silence », il ponctue, tout en signant, au plan graphique cette fois, « l'ultime et unique *union du silence et de la parole*¹ ». Dans l'un et l'autre cas, il est « la plus petite forme de base » et de surcroît une « forme concise² », permanente, écrit encore Kandinsky qui la définit conséquemment comme « *la forme temporelle la plus concise*³ », parce qu'immobile, et donc potentiellement, peut-on penser, intemporelle. La ligne en est pour sa part le produit, « elle est la trace du point en mouvement⁴ », avance-t-il, celle qui anéantit son immobilité, fait passer le plan du statique au dynamique, et, pourrait-on ajouter, entame sa neutralité temporelle. Par la ligne, le point extravague et s'ouvre au temps, nouant avec lui une relation auparavant inexistante, promise désormais à tous les détours.

C'est depuis les lignes donc que Kentridge fuit son point de départ, esquive son roc originel, quitte à ce qu'en se concentrant peu à peu (phénomène de convergence qui fait contrepoint à la fuite des lignes, à leurs divergences) elles forment non plus un roc mais une masse, comme dans *Mine* (1991), masse elle-même issue de la foule. En se réalisant visuellement, cette métamorphose plonge le dessin dans un imaginaire passé : les mineurs que figure Kentridge sur leurs châlits ou en marche évoquent irrésistiblement des files de déportés⁵ dont les lignes, en se massifiant, forment

à leur tour la coupe d'un navire négrier d'où l'on distingue difficilement les corps allongés de sorte que – rendus indiscernables – ils forment un « carré noir atteignant la surface du dessin⁶ », comme le souligne l'artiste lui-même, et il faut prendre cette constance au pied de la lettre. C'est qu'en effet, chez Kentridge, la représentation d'une foule accède irrésistiblement au célèbre *Carré noir sur fond blanc* de Kazimir Malevitch, qui, pour lui, rappelle Mark Rosenthal, « est une façon abstraite de représenter les masses qui prennent part à la Révolution russe⁷ ». Le tableau figure d'ailleurs explicitement dans la chambre du personnage de Felix Teitlebaum (le personnage que s'est choisi Kentridge comme son double de papier) dans *Felix en exil* (1994), chambre « parisienne » qui est en réalité la copie approximative de l'unique photographie connue de la « 0.10 Dernière exposition futuriste de tableaux » organisée par Malevitch à Saint-Petersbourg en 1915-1916.

Si Kandinsky a certes défini dès 1911 dans *Du spirituel dans l'art* le noir comme ce qui « marque la fin, la disparition des possibles, [...] la mort⁸ » et perçu ensuite en 1926 dans le carré isolé un autre « symbole de mort⁹ », ce qui équivalait précisément à une critique de l'œuvre de Malevitch, il a alors omis délibérément de rappeler son « fond blanc », de ce blanc symbole de naissance¹⁰, dont s'empare quant à lui Kentridge qui s'en tient d'ailleurs au noir et blanc parcouru çà et là et de lignes rouges et de flots bleus, mais d'abord et avant tout à la manière de Malevitch, c'est-à-dire pour imprimer à ses dessins un *rythme*¹¹. En

de celle de Zoran Music, là où la forme tremblée de ce dernier s'accorde davantage à celle de Kentridge que la figuration nette des premiers. Voir sur ce point Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge, op. cit.*, p. 32.

6. William KENTRIDGE, « Fortuna: Neither Programme nor Chance in the Making of Images », *loc. cit.*

7. Mark ROSENTHAL, « Portrait de l'artiste », in *Idem* (dir.), *William Kentridge : Cinq Thèmes, op. cit.*, p. 36-65, p. 48.

8. Wassily KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1911), N. Debrand et B. du Crest (trad.), Paris, Gallimard, 2006, p. 35.

9. Wassily KANDINSKY, *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture, op. cit.*, p. 144.

10. *Ibid.*, p. 75.

11. Malevitch définit lui-même son tableau comme un « rythme », c'est-à-dire « l'unique loi, sur laquelle on doit construire toutes les manifestations humaines ». Kazimir

1. Wassily KANDINSKY, *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture* (1926), S. et J. Leppien (trad.), Paris, Gallimard, 2006, p. 25.

2. *Ibid.*, p. 34-35.

3. *Ibid.*, p. 39.

4. *Ibid.*, p. 67.

5. Sans qu'il soit cependant nécessaire de référer explicitement ces dessins à ceux d'artistes survivants, comme le suggère Christov-Bakargiev, qui les situe dans la lignée d'Henri Pieck, Auguste Favier et Boris Taslitzky, et à l'écart

d'autres termes, le battement initial de son œuvre, ce serait, à un niveau nucléaire, ce noir sur blanc, à la fois point, roc et écran, imprimant aux dessins leur motion initiale jusqu'à faire jaillir d'eux des foules en procession qui s'en extirpent et lui reviennent sans cesse, suivant en cela le rythme premier du point originel qui les a fait battre.

Mouvement et passages

En ses fondements mêmes, la pulsation de ce rythme met en jeu chez Kentridge une appréhension poétique du monde et la résonance politique qu'elle contient sur le mode de l'arpentage, qui s'avère être en fait une façon de mesurer aussi bien l'espace que le temps, comme on va le voir. Les dissocier l'une de l'autre crée donc un inévitable artifice d'analyse. Sans délaisser tout à fait la teneur politique de ses dessins, on les abordera donc en premier lieu depuis leur face poétique. Les problèmes de Kentridge en cette matière ne se posent pas seulement en termes de *forme* du dessin lui-même mais depuis la question de son *format*, et c'est à partir d'elle qu'il s'est confronté pour la première fois à celle du montage temporel.

Avant d'en venir à l'animation proprement dite, il a ainsi frayé au milieu des années 1980 avec le format du triptyque. Bien que *Canotiers, rêves d'Europe* (1984-1985) se veuille un hommage au tableau d'Auguste Renoir, c'est peu de dire avec Neal Benezra que « le charme du Paris impressionniste y est devenu fou¹ » ; l'influence des triptyques d'Otto Dix et de Max Beckmann y est en effet bien plus patente que celle de Renoir². Mais c'est

sans doute à Francis Bacon que l'artiste est le plus redevable, bien qu'il s'agisse là d'une dette paradoxale. Pour Bacon, en effet, le triptyque est apparu comme un moyen d'« éviter la narration³ » ; il marque au contraire dans l'évolution de l'œuvre de Kentridge, qui reconnaît qu'il y a trouvé lui aussi un moyen d'obtenir une forme de « dislocation de l'espace⁴ », la première étape de la narrativisation de ses dessins⁵. Le paradoxe, pourtant, n'est qu'apparent. La tripartition de la composition permet le plus souvent à Bacon de diviser une même figure ou ses doubles (et cela dès les *Trois études de personnages au pied d'une crucifixion* en 1944) en les faisant varier de position sans pour autant qu'une histoire ne les relie entre eux. En cela, les triptyques exposent en fait trois dispositions qui sont autant de moments, de sorte qu'ils rappellent les pellicules de chronophotographie d'Eadweard Muybridge dont on sait par ailleurs l'intérêt qu'elles suscitaient chez Bacon⁶. Un tel rappel permet ainsi de considérer les triptyques de Kentridge sous un autre jour : comme recélant *in nuce* l'animation à laquelle il parvient à la fin des années 1980, nombre de ses dessins ultérieurs se composant de cases en lesquelles on peut donc reconnaître aussi bien le format caractéristique de la pellicule que celui du polyptyque.

Si l'on peut voir, par conséquent, dans l'usage du triptyque, une formule *chrono-graphique* préfigurant celle de l'animation à strictement parler, et cela bien que Kentridge y réalise une économie substantielle de planches (de vingt à quarante selon les métrages, contre plusieurs milliers pour des des-

MALÉVITCH, *Le Suprématisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel*, G. Conio (trad.), Gollion, Infolio, 2011, p. 373.

1. Neal D. BENEZRA, « William Kentridge: Drawings for Projection » in *Idem* (dir.), *William Kentridge*, New York, Harry N. Abrams, 2001, p. 11-27, ici p. 14. Benezra signale également que le pneu enflammé figurant sur le panneau de gauche est pour un spectateur sud-africain une référence évidente à une méthode de lynchage employée en Afrique du Sud contre des activistes anti-Apartheid aussi bien que contre des informateurs présumés du régime et apparue au milieu des années 1980.

2. Sur cette filiation, patente dans les gravures, voir en particulier : « William Kentridge and Kate McCrickard in Conversation », Robert MALBERT (dir.), *A Universal Archive*:

William Kentridge as Printmaker, Londres, Hayward Gallery Publishing, 2012, p. 27-30, p. 30.

3. David SYLVESTER, *Entretiens avec Francis Bacon*, M. Leiris et M. Pepiatt (trad.) Paris, Skira, 2005, p. 33.

4. Cité dans Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge*, *op. cit.*, p. 16.

5. Comme l'a relevé Michael Godby. Voir Michael GODBY, « William Kentridge: Retrospective », *Art Journal*, vol. 58, n° 3, automne 1999, p. 74-85, en particulier p. 79.

6. Il reconnaît en particulier avoir appris de lui « quelque chose sur les positions » (David SYLVESTER, *Entretiens avec Francis Bacon*, *op. cit.*, p. 115). Sur le rôle de Muybridge en particulier et de la photographie en général sur l'œuvre de Bacon, voir Martin HARRISON, *Francis Bacon. La chambre noire. La photographie, le film et le travail du peintre*, D. de Bruycker (trad.), Arles, Actes Sud, 2005.

sins animés ordinaires), inscrivant ainsi la succession moins dans le passage d'une « case » à l'autre qu'à la surface du même support, il y a toute apparence que ce passage au mouvement « réel » soit l'effet d'une autre impulsion. C'est du moins l'hypothèse qu'a formulé Leora Maltz-Leca en se fondant pour sa part sur la quasi-simultanéité du premier dessin animé de la série (*Jobannesburg...*) et du dessin intitulé *Arc/Procession* sur lequel Kentridge commence à travailler la même année 1989. Maltz-Leca reconnaît en effet dans cette œuvre en forme d'éventail le motif princeps de toute l'œuvre postérieure de Kentridge : la procession. Celle-ci met alors en jeu tout un imaginaire, à la fois ancien et moderne, religieux et laïc, aux dimensions politiques et historiques évidentes, et une dimension plus cachée quoique non moins fondamentale, qui a à voir avec une certaine façon d'appréhender l'espace en l'arpentant selon un certain rythme – un rythme collectif ayant sa temporalité propre. À suivre cette hypothèse, une ligne peut en effet être tirée sans peine depuis *Arc/Procession* jusqu'à l'immense fresque au pochoir des *Triumphes et lamentations* qui narre l'histoire de Rome sur plus de cinq-cents mètres le long des rives du Tibre depuis avril 2016, en passant par la *Procession d'ombre* de 1999, montage de silhouettes en papiers découpés et non plus en dessins, aux ombres portées traversant l'écran, que l'artiste a repris avec des acteurs selon le même principe dans *Le Refus du temps* onze ans plus tard. Au point, en réalité, que « la forme processionnelle devient elle-même un substitut, ou une usurpation, à la structure narrative¹ » dans l'économie de l'œuvre de l'artiste, écrit Maltz-Leca, suggérant en passant que la narration telle que la pratique Kentridge n'est aucunement linéaire et par conséquent rétive à la chronologie.

Ce faisant, son hypothèse touche véritablement au cœur de l'art de ce dernier en ce qu'elle y décèle une affinité profonde entre son motif récurrent et son rythme syncopé. Cette congruence se produit en 1989, année pivot à tous égards, selon Maltz-Leca puisque Kentridge découvre cette année-là le motif de la procession en même temps qu'il com-

mence son cycle de dessins animés avec *Jobannesburg, 2^{nde} plus grande ville au monde après Paris*, alors même qu'ont lieu au Cap les premières manifestations d'ampleur contre l'Apartheid depuis 1976. À partir de 1989, donc, son œuvre « conjoint l'imagerie de figures en mouvement avec un mode de vision temporalisé² », temporalité elle-même indexée sur le corps de l'artiste (chaque dessin épinglé au mur de son atelier est à sa taille, comme on dit) créant ainsi un rapport d'échelle qui lui permet de déployer contre le dessin toute sa palette de gestes, du plus réduit au plus ample, activité qu'il ne pratique lui-même qu'en marchant, comme s'il reprenait la geste de la procession à son propre compte – à son rythme. Or, pour idiosyncrasique qu'il soit, le rythme de marche de l'artiste s'ente en fait, une fois projeté de manière plus ou moins directe dans ses films, sur celui de la *procession*. Cela ne tient pas tant au fait (non pas anecdotique mais ici périphérique) que, dès ses années étudiantes et encore à la fin des années 1980, Kentridge ait lui-même pris part à un certain nombre de manifestations anti-Apartheid qui auraient pu imprégner sa conception graphique du rythme³, qu'à un phénomène singulier qui peut se résumer de la façon suivante : en projetant dans une représentation son rythme propre, il retrouve (par rétroprojection, en quelque sorte), celui des processions anciennes et même antérieures à sa propre existence ; phénomène inexplicable si l'on perd de vue que la musique en a conservé le souvenir, et qu'elle l'a maintenu en s'involuant dans les corps. C'est en ce sens que la procession a à voir non seulement avec l'arpentage et la mesure du temps, comme dans les processions médiévales, mais aussi, et comme pour ces dernières, avec la conjuration et le salut⁴, et, en toute fin de compte, avec la peste : contre elle – contre la

2. *Ibid.*, p. 151.

3. Pour lesquelles il a créé d'ailleurs des banderoles ou repris certains éléments de ses décors de théâtre et de ses dessins, c'est le cas en particulier de *Casspirs pleins d'amour* (1989), du nom des véhicules blindés anti-émeutes de la police sud-africaine.

4. « [...] mode rythmique le plus efficace de contrôle et d'appropriation symboliques de l'espace », la procession est aussi au Moyen Âge, écrit Jean-Claude Schmitt, « la métaphore du salut. » Jean-Claude SCHMITT, *Les Rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016, p. 369 et 380.

1. Leora MALTZ-LECA, « Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change », *loc. cit.*, p. 152.

mort – ceux qui marchent opposent des images et imposent le rythme de la vie – debout. C'est à ce point aussi que la procession rejoint la danse.

En 1927, Élie Faure constatait que « la danse est un art négligé » et « le cinématographe un art naissant », ce qui les rendait également méconnus alors qu'à ses yeux l'un et l'autre auraient à « livrer le secret des rapports de tous les arts plastiques avec l'espace et les figures géométriques qui nous en donnent à la fois la mesure et le symbole¹ ». Quelques cinq ans auparavant, il avait en effet écrit que le cinéma opère une singulière incorporation du « temps à l'espace », jusqu'à faire de lui « réellement une dimension de l'espace² ». Moins d'un demi-siècle encore après, Siegfried Kracauer voyait quant à lui dans la poursuite et la danse deux mouvements spécifiquement cinématographiques³, et il notait incidemment combien les noms donnés d'abord à la caméra trahissaient leur ambition de restituer le flux même de la vie⁴ : cette « cadence » qui émerveilla Louis Delluc et qui, dans l'image cinématographique, avait secrètement partie liée avec l'irruption de l'imprévisible⁵ (ce qu'on désigne dans la danse comme dans la marche collective par les termes de faux-pas ou de faux-mouvement, si réglés que soient leur ballets, et qui ont le plus souvent pour cause un contre-temps).

Là se manifeste effectivement une certaine intensité vitale dont l'animation est, chez Kentridge, l'expression et l'itération. Expression de ce battement entre des phases de tension et de dis-

tension, voire de repos, l'*intentio* et la *remissio* de la rhétorique classique à laquelle ressort son œuvre en tant qu'elle est discursive, mais qui est aussi symptomatique d'une fièvre, et dans tous les cas le résultat d'une pratique du corps. De là sans doute aussi, outre le dilemme tout cinématographique qui oppose la captation du flux de la vie à l'action de raconter une histoire, l'intensité heurtée du cinéma (puisqu'on le dénomme provisoirement ainsi) de Kentridge.

Ce heurt, qui tend irrémédiablement vers la fracture sans jamais s'y résoudre pour autant, traverse son cinéma, dont le flux n'a ni la plénitude du « flux de conscience » littéraire (et ce défaut n'est pas uniquement imputable à la dose plus ou moins grande d'inconscient qui s'y trouve mêlée), ni l'harmonie de la polyphonie à laquelle il recourt sans cesse, et cela bien que ces deux aspects soient au moins aussi structurants l'un que l'autre. En prêtant attention à l'art de Kentridge, le spectateur se trouve ainsi tout près de l'arrêt, du suspens, comme sous l'effet d'un cahot ; le rythme est toujours au bord de l'arythmie, et le son participe indéniablement de ces soubresauts qui indiquent la rupture possible, la casse dont la discordance est l'annonce. D'où la structure narrative de ses dessins animés et leur nature fragmentaire dont il est inutile de rappeler que chaque ligne est elle-même porteuse de cette dualité. Pourtant, si un bruit, un cri ou un coup de feu, suspend effectivement la musique et les chants des *Dessins pour projection* et menace d'en rompre le cours, ceux-ci ne se dévitalisent jamais complètement, comme si cette menace permanente leur insufflait au contraire davantage de vitalité – de rythme et d'intensité ; comme si la danse ne s'exténuait qu'à condition d'avoir préalablement repoussé la mort.

La danse, telle que la montre et la pratique Kentridge (son art étant fondamentalement un art de la performance) parvient finalement au stade de la transe. À un niveau, donc, où chaque dessin *se* déplace, cherchant à la fois le lieu de son origine et celui d'un possible – une utopie⁶. Une telle

1. Élie FAURE, *Histoire de l'Art. L'esprit des formes*, t. 2, (1927), Paris, Gallimard, 1991, p. 97.

2. « De la cinéplastique », 1922, FAURE, Élie, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social* (1921-1937), Paris, Plon, 1953, p. 41.

3. Voir Siegfried KRACAUER, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* (1960), D. Blanchard et C. Orsoni (trad.), Paris, Flammarion, 2010, en particulier p. 81-82.

4. Kracauer rappelle ainsi les noms de *vitascopie*, *vitagraph*, *bioscope* et *biograph* qu'il met en rapport avec ceux de *kinétoscope*, *kinétograph* et *cinématographe* qui mettent en évidence le mouvement vital qu'entend capter la caméra. *Ibid.*, p. 62, note *ad locum*.

5. « J'ai vu, déclare Delluc, [...] un phénomène technique admirable. J'ai vu la cadence. » Cité dans Siegfried KRACAUER, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, *ibid.*, p. 268, voir p. 56 pour la deuxième citation.

6. Les anthropologues ont depuis longtemps établi un lien entre la transe telle qu'elle se pratique au cours de cérémonies et de fêtes en particulier dans les cultures marquées par les déportations esclavagistes, le déracinement et l'aspiration à retrouver le lieu d'origine. Voir notamment

quête n'est évidemment pas sans risque puisqu'elle relève à la fois du sacrifice perpétuel, de cette dépense sans limite qu'est la consommation chez Georges Bataille¹, et de l'anthropophagie au sens cette fois d'Oswald de Andrade lorsqu'il définit l'anthropophagie comme une « transformation permanente du tabou en totem² ». Rien de foncièrement morbide à cela cependant. Si on le situe dans le champ de la fiction (qui est véritablement le sien) plutôt que dans celui de l'anthropologie, l'art de Kentridge apparaît plus gargantuesque qu'autre chose³. Une telle référence n'est pas gratuite, elle replace de plein droit l'œuvre de Kentridge dans la lignée des œuvres carnavalesques dont Mikhaïl Bakhtine a fait la généalogie⁴. Sous ce rapport, le motif de la procession constituerait à l'évidence une voie d'entrée privilégiée pour une interprétation bakhtinienne de la teneur critique de son œuvre, mais on retiendra ici des analyses de Bakhtine (tout en optant, donc, pour une autre voie) le problème qui les aiguillonne toutes : le fait que la forme artistique soit pour lui inexpugnable de son contenu, de même que tout contenu – toute idéologie, pour reprendre ses mots – est « porteuse de forme⁵ ».

À ce sujet, la difficulté que posent les formes mises en œuvre dans les dessins de Kentridge tient à leur propension à produire de la précarité et de l'indiscernabilité (ce qui pourrait être le comble du carnavalesque) : « en opérant aux limites de la discernabilité [*discernibility*], écrit par exemple Lilian Tone, [ils] sont en permanence au bord de la métamorphose⁶. » Cette confusion est obtenue, non pas en recourant à des formes abstraites, quoiqu'il s'en trouve aussi, mais au contraire par un excès de figuration. Si anthropophagie il y a dans l'art de Kentridge, elle passe par le fait que le dessin « mangé » s'empare du dessin « mangeur », et que chacun correspond à un temps théoriquement distinct de l'animation mais pragmatiquement confondu en ce qu'il faut bien appeler un entretemps permanent.

C'est à ce point de confusion que la chronologie apparaît la plus troublée. Parce que le temps de l'entretemps est par excellence celui du mouvement et du passage, celui où rien encore n'est fixé mais tout suspendu, où le temps à venir n'est encore qu'une promesse et où celui passé a perdu son ancrage. L'entretemps serait en ce sens une forme (la seule au plan visuel) de pur présent ; la seule notion aussi qui permette de rendre compte de la façon qu'a une œuvre d'affecter sans arrêter le cours du temps sur un mode critique – à l'instar de la crise.

Souvent, en effet, entre deux images, soit pendant qu'a lieu le mouvement, pendant cet entretemps où quelque chose se dessine mais où rien n'est encore dessiné, le spectateur éprouve ce sentiment de mouvement sans but caractéristique d'une certaine épreuve du vide, comme si Kentridge prisait ce moment auquel il revient sans cesse, cette seconde d'incertitude visuelle qui précède généralement la surprise ou l'émerveillement. Il ne s'agit pas à strictement parler de montage puisqu'on a davantage affaire à une concrétion qu'à une juxtaposition, l'autre étant toujours compris chez Kentridge dans l'un. Et si cette « compréhension » repose sur une relation analogique, celle-ci est à son tour mise sous tension, comme lorsque dans *Mine* le piston de la cafetière sur lequel appuie le patron, Soho Eckstein (second

sur ce point Jean DUVIGNAUD, *Fêtes et civilisations* (1973), Paris, Scarabée & Compagnie, 1984, p. 32.

1. Voir Georges BATAILLE, *La Part maudite* précédée de *La Notion de dépense* (1949), Paris, 1970.

2. « Manifeste anthropophage », 1928, Oswald DE ANDRADE, *Manifestes* (1924-1928), C. Vincent (trad.), Bordeaux, Didier Lechenne, Cortex Athletico, 2006, non paginé.

3. La comparaison revient d'ailleurs spontanément dans plusieurs essais sur Kentridge. Voir notamment Violet LUCCA, « Uneasy Nostalgia », *Film Comment*, vol. 49, n° 6, novembre-décembre 2013, p. 15 ; et Ari SITAS, « Processions and Public Rituals », in Neal D. BENEZRA (dir.), *William Kentridge, op. cit.*, p. 59-65, p. 63.

4. Voir en l'occurrence Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965), A. Robel (trad.), Paris, Gallimard, 2012.

5. Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), I. Kolitcheff (trad.), Paris, Seuil, 1998, p. 20. Voir également le chapitre IV d'*Esthétique et théorie du roman* intitulé précisément « Le problème de la forme ». Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman* (1975), D. Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1987, en particulier p. 69-70.

6. Lilian TONE, « Projects 68: William Kentridge », *loc. cit.*

double de l'artiste), s'enfoncé indéfiniment sous terre et devient de ce fait une foreuse ou un périscope. Mais la véritable confusion découle du fait que l'artiste trouble ainsi la chronologie du processus métamorphique : on *reconnaît* là une foreuse mais on se *souvient* du piston qu'elle était peu avant, de sorte que l'une persiste en l'autre tout en s'étant altérée au point d'être devenue méconnaissable.

Un tel jeu de passe-passe correspond à « l'esthétique liquide des films de Kentridge¹ », comme les a qualifiés Maltz-Leca, où tout changement d'état passe par une forme de liquéfaction toujours prompte à s'emparer de l'ensemble du dessin. Cette menace possède, dans la palette chromatique très restreinte dont use l'artiste, une couleur caractéristique et paradoxale en ce qu'elle symbolise aussi à ses yeux l'espoir que revêt l'eau : le bleu. C'est lui – ce bleu – qui envahit la chambre de Felix avant et après la mort violente de la femme noire qu'il aime, Nandi, dont le corps disparaît en laissant place à une mare bleue où son amant vient se plonger à la fin de *Felix en Exil* (1994) ; lui aussi qui déborde des plaies qui se font jour à travers le costume de Soho dans *Stéréoscope* (1998-1999) et en marque là aussi le dénouement.

La récurrence du bleu inondant le dessin paraît rendre compte chez Kentridge à la fois d'une angoisse et d'un plaisir, qui serait plus précisément de l'ordre du *delight*² : celui du déluge. Menu plaisir à effacer les choses en les noyant qui peut être envisagé aussi comme un « délice » de grande magnitude et qui constituerait alors le revers exact de cet autre pôle de la création telle que l'envisage Kentridge : sa démiurgie. Car souvent les lignes se dessinent *ex nihilo* sous les yeux mêmes du spectateur et l'image se remplit d'autant ; souvent aussi

l'artiste *vide* sa création en en passant par ce *plein* qu'est l'inondation diluvienne, catastrophe qui porte cependant en elle la promesse d'une renaissance – d'un autre dessin possible.

Pierre Schneider a mis en évidence combien le motif du déluge fait retour dans l'art des périodes troublées en général et dans l'art contemporain en particulier³. Concernant celui de Kentridge, l'image diluvienne implique une temporalité qui n'est pas celle du commencement, mais du recommencement – un reflux exprimant un contretemps, une anachronie nécessaire, pour ne pas dire salutaire comme peut l'être celle de la procession ou de la danse. L'inondation exprime le mouvement par excellence mais aussi son arrêt, un nouveau point de départ qui a lui aussi trait à l'utopie d'une révolution réalisée que serait en l'occurrence celle de l'abolition de l'Apartheid.

D'où aussi l'équilibre précaire des mises en rapport que produisent les dessins animés de Kentridge, entre le poids de réel auquel ils se confrontent, la légèreté avec laquelle ils le soupèsent en le transformant et le poids de matière du dessin lui-même. Celui-ci est, comme le réel, toujours chargé de mémoire et gros (on pourrait dire en anglais *pregnant*) de futur ; réel et image du réel oscillant en permanence chez Kentridge dans deux plateaux liés entre eux par le principe de métamorphose – l'animation – qui pourrait être comparé au fléau de la balance. Car cette pesée a quelque chose d'objectif : elle cherche à exprimer le poids du monde sans l'expliquer ni le démontrer, c'est-à-dire d'une manière profondément métaphorique, quoique certaines analogies échappent au spectateur, ce qui est aussi un moyen pour l'artiste de garder son œuvre des signes communs tout en signalant le monde – en faisant signe vers lui et en le désignant, mais sans perdre la qualité de retrait poétique, de cette réserve que l'on a évoquée et qui autorise toutes les ambivalences. Pour être plus précis, il faudrait distinguer entre *le dessin* de Kentridge comme tel, sa pratique, qui est envisagé par lui comme une *métaphore* (de Johannesburg, de l'Afrique du Sud, de la politique, de la

1. Leora MALTZ-LECA, « Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change », *loc. cit.*, p. 148.

2. « *Delight* », que Baldine Saint-Girons rend par « délice », désigne dans la théorie du sublime d'Edmund Burke « cette espèce de plaisir relatif », distinct du « plaisir positif » produit par le beau en ce qu'il s'empare de celui qui a échappé à un danger imminent et dont l'humeur, écrit Burke, « est bien éloignée [...] de celle que donne un plaisir positif : c'est un grand calme teinté de crainte, une sorte de tranquillité ombragée d'horreur. » EDMUND BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), Baldine Saint Girons (trad.), Paris, Vrin, 1998, p. 79.

3. Voir Pierre SCHNEIDER, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Paris, Hazan, 2001.

violence¹...), et *ses dessins*, son œuvre, qui ont la *métamorphose* pour principe actif.

S'il est, comme on l'a déjà vu, si difficile de suivre cette distinction, c'est que l'une et l'autre figure opère par déplacement ou transport du sens ou de l'image afin de répliquer à des données du réel qui demeureraient sans cela inexprimées². Métaphore et métamorphoses délivrent ainsi des pans du réel qui, sans elles, sans l'art de Kentridge, resteraient inaperçus ; c'est ce qui explique qu'en voyant ses dessins animés on éprouve le sentiment mêlé de n'avoir jamais vu ça alors même que *ça*, ce qu'ils montrent, évoque quelque chose. « Le regard imaginaire, écrit Gilles Deleuze, fait du réel quelque chose d'imaginaire, en même temps qu'il devient réel à son tour et nous redonne de la réalité³ ». Or cette réalité visuelle délivrée de sa visibilité immédiate n'est jamais aussi troublante pour celui qui en fait l'expérience (aussi bien le créateur que le spectateur, donc) que lorsqu'elle libère par son opération une nouvelle dimension du temps.

Temps, entretemps, contretemps

Kentridge ne s'accommode pas de l'intervalle qui, au cinéma comme dans un dessin animé, sépare chaque image qui compose le film : il veut le rendre visible ; au théâtre on parlerait de changement ou de passage à vue. Si, pour Deleuze, le mouvement cinématographique provoque un déséquilibre à la fois temporaire et répété, il compte néanmoins, parmi les conditions déterminantes du médium, celle de l'équidistance des instantanés⁴. Or le dessin animé tel que le pratique Kentridge, c'est-à-dire d'une façon qui ne mime pas le cinéma, remet en cause cette symétrie. Mais c'est

pour revenir en fait à une autre spécificité conceptuelle que met en jeu le cinéma selon Deleuze et d'après l'analyse qu'il livre des films de Jean-Luc Godard. « Ce qui compte, écrit-il, c'est [...] l'interstice entre images, entre deux images : un espace-temps qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe », « ce n'est pas une opération d'association, ajoute Deleuze, mais de différentiation, comme disent les mathématiciens, ou de disparition, comme disent les physiciens⁵ » ; cet écart dont peut par conséquent dériver un troisième sens. Quoiqu'il tienne à s'en distinguer, le concept d'« entre-images » que définit Raymond Bellour depuis la vidéo comme désignant un « passage entre mobile et immobile » impliquant « une mutation plastique de l'image⁶ » est quant à lui issu de la théorie deleuzienne du cinéma.

Placer ainsi l'œuvre de Kentridge entre deux médias, le cinéma et la vidéo, et au cœur des enjeux formels que soulèvent leurs natures respectives, interroge nécessairement celle de ses propres dessins animés, qui est pour une large part informée par la spécificité de leur temporalité. Le fait que « la "facture" reste visible », comme le rappelle Christov-Barkagiev, ne crée pas « une illusion de fluidité », rappelle-t-elle, mais « attire l'attention du spectateur sur les disjonctions spatiotemporelles du dessin », et l'amène à considérer que les « traces des stades précédents » telles qu'il peut les voir « font écho à la stratification des événements dans la vie réelle, à la manière dont le passé affecte le présent par le biais du souvenir⁷ ». À suivre le commentaire de Christov-Barkagiev, une dialectique s'élabore chez Kentridge entre la façon dont son art est affecté par le réel, sa propre récursivité et la rémanence des images qu'il suscite, qui est aussi une manière pour lui d'affecter le réel en lui *revenant*.

Pour singulière que soit cette boucle telle que Kentridge la met en œuvre, elle s'inscrit dans une tendance plus large du cinéma contemporain dont le mouvement propre est souvent marqué par une

1. Métaphore qui se loge jusqu'en son matériau et instrument de prédilection : le fusain. « J'aime aussi l'idée que le fusain soit un morceau de bois carbonisé, déclare Kentridge. Cela convient bien à l'Afrique du Sud. » Michael AUPING, « Le dessinateur et son double. Entretien "en stéréo" avec William Kentridge », *loc. cit.*, p. 235.

2. C'est tout le sens qu'a donné Paul Ricœur à sa « réhabilitation » de la métaphore in Paul RICŒUR, *La Métaphore vive* (1975), Paris, Seuil, 1997.

3. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps* (1985), Paris, Minit, 2009, p. 17.

4. *Ibid.*, p. 14.

5. *Ibid.*, p. 234.

6. Raymond BELLOUR, *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*, *op. cit.*, p. 13.

7. Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV, « Déchirures et déchirements », in Mark ROSENTHAL (dir.), *William Kentridge : Cinq Thèmes*, *op. cit.*, p. 110-129, p. 118.

« dépression temporelle », comme l'a relevé Ophir Levy, qui fait de celle-ci le symptôme d'un phénomène de rémanence plus large de l'imaginaire des « camps¹ ». Il n'est pas lieu de déterminer ici dans quelle mesure l'œuvre de Kentridge s'inscrit dans le sillage de cette mémoire (il est un fait qu'elle y est prise), mais le véritable modèle de cette distension se trouve chez lui dans l'opéra, genre auquel il s'adonne comme metteur en scène et scénographe depuis 1998. L'opéra a en effet à ses yeux tout

à voir avec le fait de ralentir le temps et son exemple l'incite à chercher avec le dessin animé une façon avec l'écran de dilater [*to expand*] ce moment dans une vaste variété de mondes qui peuvent être montrés. C'est la partie amusante [*exciting*], ajoute Kentridge, quand l'animation apparaît dans les intervalles [*gaps*] entre les respirations, entre les notes².

Dans ces *gaps* qui sont aussi des passages, quelque chose du réel – des mondes – est pris au piège du *tempo* propre de l'œuvre. Cette dépression passe ainsi par une dilatation du temps de l'image qui est l'envers de l'espacement de son mouvement. C'est du fait que le temps y est « retardé, dilaté, rendu dense », comme l'écrivent Dubow et Rosengarten, « que l'œuvre de Kentridge matérialise la relation au disparate et au non-identique³ », et peut donc apparaître comme un matériau artistique hétérogène, soit la définition même de la forme selon Bakhtine. Autrement dit, la récursivité du médium finit toujours, chez Kentridge, par faire incursion dans le réel sur un mode critique.

La forme qui, pour ce dernier, ménage le temps en le transformant en un entretemps capable de saisir le réel et d'agir à contretemps de celui-ci, c'est celle du ralenti, dont Kracauer écrit qu'il équivaut cinématographiquement au gros plan,

« un gros plan temporel qui accomplit dans le temps ce que le gros plan accomplit dans l'espace », dont le procédé est moins usité au cinéma, écrit encore Kracauer, parce qu'il apparaît moins « naturel⁴ ». Sous ce rapport, le dessin animé, qu'il exclue d'emblée de son analyse, est en fait pour une grande part étranger au domaine du cinéma. Il existe pourtant des films qui se donnent pour objet de « “douer de vie” des dessins » (Kracauer emprunte cette idée à Hermann Warm qui créa certains des décors du *Cabinet du docteur Caligari*). De tels films « ne jouent pas sur le contraste entre mouvement et repos », mais représentent « la naissance du mouvement à partir du repos », expérience « d'autant plus troublante », note Kracauer, « qu'ils ne peuvent s'empêcher de conserver leur apparence de dessins⁵ ». Qu'à l'inverse un dessin animé prétende à la « naturalité » du film en mimant ses mouvements, comme chez Disney, alors éclate l'artificialité du film en question et son indifférence aux images en mouvement ; « dévotion erronée à l'approche cinématographique, tranche Kracauer, [qui] étouffe incontestablement l'imagination du dessinateur⁶. »

Reste que si ce qu'on appelle (faute de mieux et provisoirement) un film de dessins ne dépasse en réalité jamais le stade du dessin pour atteindre celui du film, alors on peut se demander avec Michael Auping si, dans le cas de Kentridge, « l'on voit un film qui ressemble à un dessin ou un dessin qui aspire à être un film⁷ ». Question sur la nature temporelle des images animées de Kentridge qui ouvre sur celle, plus cruciale encore, posée cette fois par Maltz-Leca : « Quand l'animation devient-elle si lente qu'elle retourne au dessin⁸ ? » « Dessin » devenant à cette échelle l'autre nom du point, le symbole d'un départ et d'un arrêt ; le signe aussi d'une certaine désillusion quant au mouvement du cinématographe.

1. Voir Ophir LEVY, *Images clandestines. Métamorphoses d'une mémoire visuelle des « camps »*, Paris, Hermann, 2016, en particulier p. 220-223.

2. William KENTRIDGE, Cheryl KAPLAN, « The Time-Image », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 27, n° 2, mai 2005, p. 28-44, p. 44.

3. Jessica DUBOW, Ruth ROSENGARTEN, « *History of the Main Complaint: William Kentridge and the Making of Post-Apartheid South Africa* », *Art History*, vol. 27, n° 4, septembre 2004, p. 671-690, p. 684.

4. Siegfried KRACAUER, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, *op. cit.*, p. 97.

5. *Ibid.*, p. 107.

6. *Ibid.*, p. 149.

7. Michael AUPING, « Le dessinateur et son double. Entretien “en stéréo” avec William Kentridge », *loc. cit.*, p. 226.

8. Leora MALTZ-LECA, « Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change », *loc. cit.*, p. 153.

On a par conséquent beaucoup glosé sur la *situation* artistique et technique de l'œuvre de Kentridge au regard de l'histoire de l'art moderne : pré ou post-cinématographique ? purement graphique ou bien photographiquement dépendante¹ ? et finalement moderne ou obsolète ? Autant d'interrogations qui n'ont de véritable sens que parce qu'elles engagent (fût-ce parfois par la bande) une réflexion sur la temporalité spécifique de cette œuvre. De même, repérer, au plan iconographique, le nombre d'objets anciens que figure Kentridge cesse d'être une tâche anecdotique dès lors qu'elle vise cette même réflexion. Sans être exempte de nostalgie, la démarche qui consiste à filmer avec une vieille caméra Bolex des dessins réalisés au fusain figurant des objets d'un temps passé ne peut être réduite à cette seule dimension.

Cette cohérence traduit d'abord une volonté de l'artiste de rendre visible la mécanique à l'œuvre, de l'œuvre et celle des objets qui s'y trouvent représentés², au premier rang desquels le fameux téléphone en bakélite qui se transforme parfois en chat et qui est devenu en quelque sorte l'objet fétiche de son dessin. Mais outre le caractère obsolète de cet appareil, la plupart des instruments récurrents des *Dessins pour projection* sont, comme ce dernier, des récepteurs ou des émetteurs, et à ce titre ils produisent ou reçoivent des réverbérations, qu'elles soient lumineuses, comme sur l'écran blanc, ou acoustiques lorsqu'il s'agit des porte-voix. De même, et par image, ces dessins figurent la « réverbération » des corps dans les Rayons-X, celle du champ magnétique sur l'aiguille de la boussole, ou bien encore celle de la terre sur le crayon du sismographe, tous outils qui, en particulier dans *Histoire de la grande plainte*, *Stéréoscope* et *Felix en exil* offrent aux lignes de l'artiste leur amorce et leur échappatoire. Si l'on insiste sur le fait que ces instruments réverbèrent l'activité des hommes et des éléments, c'est afin de

souligner le retard, si infime soit-il, de toute captation procédant à un enregistrement, à l'instar de l'appareil photographique qui saisit un instant qui déjà n'est plus au moment de la prise – qui est déjà passé. Toute saisie du réel intervient ainsi avec un léger contretemps, mais toute opération de cette catégorie ne dévoile pas en l'exposant l'entretemps qui la fonde comme le fait Kentridge.

En réverbérant le réel, son art, dont ces machines sont tout à la fois les modèles réduits et les émissaires, le temporise, c'est-à-dire qu'elle la diffère et l'atténue, lui confère une épaisseur, qui est en définitive une temporalité appréhendable³. Observer que le réel se réverbère dans l'œuvre, qu'il s'y diffracte, implique qu'il soit en retour rendu fragmenté de fictions, brisé d'images, comme temporisé par l'imaginaire. C'est là l'effet le plus insistant du refus de Kentridge d'illustrer la violence de l'Apartheid, préférant s'inspirer, comme il l'énonce lui-même, « de la société martyrisée que ce système a laissé dans son sillage ». S'inscrire dans le temps *d'après* l'Apartheid oblige l'artiste à développer « une forme d'art engagé » qui doit être selon lui « un art fait d'ambiguïtés, de contradictions, de mouvements inachevés et de dénouements incertains⁴ ». Autrement dit, de manière plus profonde et sans doute plus efficace du point de vue de ce qu'il entend par « engagement », Kentridge inscrit son œuvre à contretemps de l'histoire de son pays – avec un certain temps de retard donc.

Là se découvre la pointe critique que recèle le goût pour l'obsolescence qui caractérise l'art de Kentridge. Rosalind Krauss a détecté dans son animation, où « la forme "altérée" [*altered*] », écrit-elle, la fait exister « comme palimpseste », où « la densité de ces traces pâles obombrées [*shadows*] la forma-

1. Sur l'état de ces interrogations suscitées en particulier par les analyses de Rosalind Krauss qu'il conteste et auxquelles on vient, voir en particulier Diarmuid COSTELLO, « Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and Photographically Dependent Arts », *Critical Inquiry*, vol. 38, n° 4, été 2012, p. 819-854.

2. Voir Dan CAMERON, « An interview with William Kentridge », *loc. cit.*, p. 69.

3. Cet « épaissement » du temps correspond à la fonction du chronotope chez Bakhtine, qui le traduit par « temps-espace », comme l'a relevé Maltz-Leca. Voir Leora MALTZ-LECA, « Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change », *loc. cit.*, p. 152 ; et Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 237.

4. Cité dans Marilyn MARTIN, « Contradictions et perspectives d'un art en quête de liberté », in Jean-Yves JOUANNAIS (dir.), *Un art contemporain d'Afrique du Sud*, Paris, Plume, 1994, p. 14-20, p. 19.

tion de chaque nouveau dessin¹ », et où « chaque ligne est un repentir potentiel² », Krauss y a décelé quelque chose de l'ordre d'une élégie adressée au médium disparu. « Le fait que ces ressources [celles du dessin] soient maintenant menacées par une facilité technologique [*technological fluency*] qui les rendra bientôt obsolètes est indiqué, relève-t-elle, par les métamorphoses mécaniques que l'animation effectue³ ». Et d'en conclure que « la pratique de Kentridge de l'animation est une méditation sur le sort des arts sous la pression des technologies avancées⁴ ».

En privilégiant cette dimension autoréflexive, Krauss ne néglige aucunement sa portée politique, comme en témoigne son article sur le motif du roc chez Kentridge, ou la façon dont son bref essai sur ses gravures passe au niveau politique depuis le plan technique de son œuvre⁵. Seulement son analyse est précédée et manifestement orientée par la nécessité selon elle de réinventer les médias artistiques au premier rang desquels la photographie qui, après avoir convergé dans l'Entre-deux-guerres avec l'art qui lui était contemporain et de nouveau à partir des années 1960, se voit elle-même frappée d'obsolescence à la fin des années 1990⁶. Le sort de la photographie n'est, dans ce contexte, que le dernier d'une longue liste qui place désormais l'art contemporain sous le sceau d'une condition post-médium⁷.

Mais si le concept d'obsolescence présente l'avantage de mettre en évidence la dimension à la fois artistique et politique du retard dont on a dit qu'il constituait une qualité à la fois spécifique et

partagée de l'œuvre de Kentridge, au point même que le principal intéressé souscrive à cette désignation⁸, il présente le risque de reporter sur la seule technique un trait qu'il partage avec son œuvre. D'une part, en effet, le fait qu'une technique apparaisse inutile parce qu'elle a été dépassée par une autre est difficilement vérifiable en histoire de l'art, on pourrait même dire que la diminution de sa valeur d'usage (par quoi on définit communément l'obsolescence) n'entame en rien sa valeur d'exposition, bien au contraire, et qu'elle la préserve paradoxalement d'être démodée, puisque son caractère désuet ou suranné la rend en fait intemporelle. D'autre part, l'obsolescence se manifeste dans l'œuvre de Kentridge par la mise en évidence de sa fragilité intrinsèque, de la précarité de ses structures d'animation et même par le vieillissement prématuré de ses surfaces, lesquelles finissent effectivement par ressembler à des palimpsestes. On pourrait arguer qu'à rebours de cette tendance la volonté affichée de produire des œuvres qui n'exposent pas leur propre contingence – le contretemps qui les informe – aurait cette fois quelque chose de véritablement obsolète.

Un tel argument est cependant loin de faire consensus, et c'est en cela que l'art de Kentridge se tient encore aux marges du temps présent bien qu'il s'inscrive pleinement dans ce mouvement « de transformation archivistique de la reproduction mécanique⁹ » qu'a décrit Hal Foster comme un trait essentiel de l'art contemporain (signe qu'on peut à la fois se situer au cœur d'une « tendance » et n'être pas à la mode). On perçoit d'ailleurs que sans sa dimension mécanique (celle de l'animation photographique), l'art de Kentridge aurait sans doute été jugé plus traditionnel qu'obsolète, ne serait-ce que parce qu'une ligne claire est sous-jacente à ses transformations tout en demeurant enfouie là, sous le dessin, comme à l'état de pépite.

L'approche proposée par Foster permet quant à elle de faire droit à l'ouverture de la récursivité de l'œuvre de Kentridge « à un contenu social »,

1. Rosalind KRAUSS, « "The Rock": William Kentridge's *Drawings for Projection* », *loc. cit.*, p. 21.

2. Rosalind KRAUSS, « "Specific" Objects », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 46, automne 2004, p. 221-224, p. 223.

3. « 1994 », Hal FOSTER, Rosalind KRAUSS, Yve-Alain BOIS, Benjamin H.D. BUCHLOH, David JOSELYN, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (2004), New York, Thames & Hudson, 2011, p. 696.

4. *Ibid.*, p. 697.

5. Voir Rosalind KRAUSS, « The Other Side of the Press », dans Robert MALBERT, (dir.), *A Universal Archive: William Kentridge as Printmaker*, *op. cit.*, p. 19-24.

6. Voir Rosalind KRAUSS, « Reinventing the Medium », *Critical Inquiry*, vol. 25, n° 2, hiver 1999, p. 289-305.

7. Voir Rosalind KRAUSS, « Two Moments from the Post-Medium Condition », *October*, vol. 116, printemps 2006, p. 55-62, en particulier p. 55-56.

8. Voir William KENTRIDGE, « Some Thoughts on Obsolescence », *October*, vol. 100, printemps 2002, p. 16-18.

9. Hal FOSTER, « The Archive without Museums », *October*, vol. 77, été 1996, p. 97-119, p. 109, note.

solidarité révélée par elle qui permet de rappeler, écrit-il, « que la “forme” n’est souvent rien d’autre que du “contenu” sédimenté en histoire¹ ». Ceci dit, son *art* devient le révélateur d’un double oubli : en premier lieu celui des « moments oubliés de l’histoire sociale – oubliés ici au sens de supprimés, d’occultés ou de déplacés », précise Foster, moments qui se sont déroulés « avant l’industrialisation du cinéma² », de sorte que la dimension pré-cinématographique de cet art s’avère à ce niveau encore revêtir une dimension analogique ; et en second lieu dans la mesure où « l’asynchrone bouscule les appropriations totalisantes de la culture capitaliste et remet en question sa prétention à l’atemporalité³. » Or on devine que cette atemporalité proclamée n’est que l’une des ressources conceptuelles de la propension à l’oubli, ou bien son pseudonyme, auquel s’oppose la texture même de l’art de Kentridge – son art mémoriel, polychronique et excentrique (il n’y a en effet jamais de véritable centre dans ses œuvres), qui n’est cependant pas un art de ressassement, mais d’évasion. Cette propension à l’échappée explique aussi que Kentridge admire tant le cinéma de Georges Méliès et sa temporalité poétique : parce « qu’il montre, dit-il, ce que seraient les choses si l’on pouvait se souvenir de l’avenir⁴ ».

Paul BERNARD-NOURAUD

1. « Erreur sur le cadavre », Hal FOSTER, *Design & crime* [2002], Christophe Jaquet *et al.* (trad.), Paris, Les Prairies ordinaires, 2008, p. 174.

2. *Ibid.*, p. 175.

3. *Ibid.*, p. 176-177.

4. Cité dans Mark ROSENTHAL, « Portrait de l’artiste », dans *Idem* (dir.), *William Kentridge : Cinq Thèmes, op. cit.*, p. 52.



CASINO MUNICIPALE

CASINO SANREMO

MAMELASSI FIGINI

ECHO

12'

San Remo, vendredi 23 février 2007, 22h24

« L'avant-garde a bientôt cent ans », Présence Panchounette répète les Incohérents

NOTES SUR UNE REPRISE POST-MODERNE

« Nous prenions le rire au sérieux » (Hans Richter¹)

Avant-garde, rire et négativité

Au mois d'octobre 1988, au stand A 51 de la FIAC, la Galerie de Paris présentait une exposition du groupe Présence Panchounette ; celle-ci était une « reprise », une tentative de redonner corps et « vie » aux œuvres (?) qui firent les beaux jours des différentes expositions des *Incohérents* à peu près un siècle auparavant et dont il ne restait plus rien, en dehors de rares gravures, de quelques légendes énigmatiques dans les catalogues et de divers comptes-rendus dans la presse. Il s'agira donc ici d'évoquer la rencontre entre un « mouvement » informel, célèbre en son temps mais à l'époque (fin du xx^e siècle) uniquement connu de quelques spécialistes de la bohème humoristique du xix^e siècle², et un groupe de « trublions » alors au sommet de leur gloire. Le point commun entre ces « artistes » et leurs « œuvres », ici donc confondus en un même sujet créateur atemporel, étant une pratique partagée de la dérision, voire de la farce.

Au-delà des questions posées concernant l'« identité » physique des œuvres et leur possible appartenance à une même « catégorie », voire une même « histoire », la problématique que je tenterai de mettre en place, à travers les destins parallèles de ces deux « sujets collectifs artistes » ponctués par leur rencontre posthume, est plus largement celle de la relation conflictuelle entre rire et négativité. Cette relation recoupant largement une autre notion fondamentale, celle d'avant-garde.

Premier point : il ne peut y avoir « avant-garde » sans négativité, celle-ci recoupant les phénomènes de rupture, révolution, subversion, table rase, etc., les deux concepts étant sinon synonymes du moins interdépendants.

Deuxième point : le « rire », quelle que soit la multiplicité de ses formes, suppose et inclut lui aussi une certaine négativité, puisqu'il met en question jusqu'à un certain point le monde tel qu'il est ; mais, et c'est ici que les choses se compliquent, toute avant-garde philosophiquement digne de ce nom, suppose et développe un « esprit de sérieux » qui s'oppose absolument à toute forme de rire ; pour résoudre toutes ses contradictions, on pourra utiliser une formulation dialectique, empruntée à Hegel³ ; en parodiant la fameuse formule qui lui est attribuée : le « faux est un moment du vrai⁴ », on pourra dire ainsi : « le rire est un moment de la négativité » ; on le voit bien avec ce qui constitue sans doute un des exemples parmi les plus achevés de cette rencontre entre rire et négativité : *L'Anthologie de l'humour noir*, d'André Breton, hégélien notoire⁵. La simple association des deux termes : « humour » et « noir » manifeste explicitement cette relation entre « rire » et « négativité », le « noir » qui évoque la nuit, la mort, le mal, etc., étant par définition

1. Cité par Catherine CHARPIN, *Les Arts incohérents*, Paris, Syros Alternative, 1990, p. 93.

2. En premier lieu, Daniel GROJNOWSKI, « Une avant-garde sans avancée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, novembre 1981 ; Denys RIOUT, « Remarques sur les "Arts incohérents" et les "Avant-gardes" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, novembre 1981 ; François Caradec, spécialiste de la littérature de la fin du xix^e siècle, biographe et éditeur d'Alphonse Allais, collectionneur d'« œuvres incohérentes » ; suivis donc par Catherine Charpin, auteure du premier ouvrage sur ce mouvement, *Les Arts incohérents*.

3. Cf. son successeur Guy DEBORD : « Dans le monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux. », chapitre 9 de *La Société du spectacle* [1967], consultable en ligne sur : <http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/societe_du_spectacle.pdf>, consulté le 10 juillet 2017.

4. Qui correspond à une partie d'un raisonnement que l'on trouve dans la préface à la *Phénoménologie de l'esprit* ; cf. G.W. HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, éditions Aubier, J. Hippolyte (trad.), 1939, p. 34.

5. Cf. sa préface, qui cite l'éminent dialecticien et son concept d'« humour objectif » : André BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Pauvert, 1966, repris dans *Le Livre de poche*, 1970, p. 12-13.

l'expression même du négatif ; d'autre part, tous les commentaires de Breton, dont on sait qu'il était, selon l'expression proverbiale, « sérieux comme un pape », ouvrent à cette interprétation, aussi paradoxale que logique, du « rire » comme étant la chose la plus sérieuse qui soit, puisque porteur de cette radicalité subversive, de ce « travail du négatif » qui seul permettrait le renversement des ordres établis.

Qu'est-ce qui s'oppose à la négativité ? La *légèreté* ; il faut entendre ce terme comme synonyme de *divertissement*, ainsi que l'indiquent ses connotations et son usage : on parle ainsi volontiers de musique « légère », pour qualifier un genre, opérétique, comédie musicale, qui s'oppose au genre sérieux voire tragique qu'est l'opéra ; cette légèreté, il faut l'entendre aussi dans le sens philosophique que lui donne Kundera dans son célèbre ouvrage : la *légèreté de l'être* définit ainsi une vision du monde dans lequel la négativité est volontairement exclue, tenue à distance, refoulée. On sait aussi que dans sa logique, cette « légèreté » s'identifie au *kitsch* et est qualifiée d'*insoutenable*¹ ; elle s'oppose absolument à l'art authentique, à l'avant-garde, celle-ci prenant sur elle la charge métaphysique d'assumer précisément cette négativité fondamentale, d'affronter le mal ontologique. Le rire léger serait donc un rire à la fois méchant comme tout rire mais sans conséquences, uniquement voué à la jouissance du présent, dégagé de toute histoire. Socialement et politiquement, ce rire-là, du point de vue de l'avant-gardisme, se situe du côté du conformisme, il peut même être qualifié de réactionnaire.

Nous avons donc deux pôles exclusifs : la *négativité versus* la *légèreté*, celle-ci, en termes hégéliens, étant la *négaration de la négativité* ; entre les deux, je glisserai, en prenant modèle sur la relativité, un terme intermédiaire, que j'appellerai la *négativité restreinte*, laquelle se situerait entre la *négativité générale*, absolue, et la *légèreté*. Cette *négativité restreinte* n'est

pas à penser comme une synthèse, c'est plutôt un terme instable, qui peut faire passer, selon les moments et les interprétations, d'un côté ou de l'autre de notre couple paradigmatique ; du côté de la *négativité générale*, si l'esprit de sérieux l'emporte, du côté de la *légèreté*, si les pesanteurs sont éliminées, volontairement tenues à distance ; d'une certaine manière, les humoristes, au sens large, farceurs, satiristes, etc., sont ceux qui pratiquent cette *négativité restreinte* et qui occupent cette place mouvante ; tout l'enjeu de l'interprétation concerne alors le sens de leurs pratiques, la place qu'elles peuvent occuper dans ce jeu.

De la négativité restreinte à la négativité radicale : le cas Rimbaud

Prenons un exemple qui nous ramène historiquement à notre propos. En 1871, Arthur Rimbaud, jeune poète provincial, débarque à Paris. Il est aussitôt intégré à ce qu'il est convenu d'appeler la *Bobème* ; ici, celle du Quartier latin ; il loge ainsi chez Charles Cros, poète et inventeur, mais surtout l'une des figures essentielles de cet « esprit fumiste » qui parcourt toute la dernière partie du siècle², jusqu'aux Incohérents. Charles Cros participera ainsi à tous les différents cercles des *bobémiens humoristes* : Zutistes, Hydropathes, et il deviendra un des piliers du Chat noir, grâce en particulier à ses fameux monologues.

Rimbaud intègre alors deux groupes, celui des *Vilains Bonshommes*³, célèbres pour leurs banquets, et celui des poètes *Zutistes* : il contribue ainsi au fameux *Album zutique*⁴, ensemble de textes parodiques qui s'en prennent aux célébrités littéraires du temps, les poètes parnassiens en particulier et surtout François Coppée, leur tête de turc. Mais Rimbaud, même s'il a déjà fait preuve d'une veine satirique féroce, se veut, lui, un véritable révolté, il ne peut se satisfaire de cette *négativité restreinte* sans finalités et sans ambitions : il se fâche très vite

1. Milan KUNDERA : « Mais l'utilisation fréquente qui en a été faite a gommé sa valeur métaphysique fondamentale : le *kitsch*, par essence, est la négation absolue de la merde ; au sens littéral comme au sens figuré : le *kitsch* exclut de son champ de vision tout ce que l'existence humaine a d'essentiellement inacceptable. », dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990, p. 357.

2. Cf. Daniel GROJNOWSKI et Bernard SARRAZIN, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*, Paris, José Corti, 1990.

3. Immortalisé par le célèbre tableau de Henri Fantin-Latour, *Un Coin de table* (1872), Musée d'Orsay.

4. Dont la postérité a surtout retenu le *Sonnet du trou du cul*, écrit en collaboration avec Paul Verlaine.

avec toute cette bande, se montre délibérément grossier et agressif et va jusqu'à agresser à l'arme blanche le photographe Carjat, un des membres des *Vilains Bonshommes*, etc. Rimbaud, qui a déjà écrit sa fameuse *Lettre du voyant*, rêve, selon la formule célèbre, rien moins que de « changer la vie » ; adepte de la *négativité générale*, il n'a que mépris pour la modernité contemporaine : « [je] trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne¹ » ; auxquelles il oppose « les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanque, enseignes, enluminures populaires² », soit tout un bric-à-brac à la fois *kitsch* et populaire qu'on retrouvera, un siècle plus tard, précisément dans les bagages de Présence Panchounette ; eux aussi, s'en serviront comme repoussoir aux « célébrités de la peinture moderne ».

On connaît la suite : Rimbaud, archétype du « poète maudit », deviendra, notamment aux yeux d'André Breton qui l'idolâtrait et pour des générations futures d'admirateurs, l'incarnation et de l'utopie avant-gardiste et de son versant négatif, toutes deux confondues dans son fameux « silence », modèle à venir de toutes les négativités radicales : le comble de l'avant-gardisme étant son autodissolution, son autodestruction³.

Les Incohérents

L'exemple inverse de celui de Rimbaud sera fourni par les Incohérents, qui marqueront le passage symétrique de la *négativité restreinte* à la *légèreté*.

Je rappelle brièvement cette aventure, à présent un peu plus connue de tous : en 1882, Jules Lévy, jeune écrivain, acteur de la bohème humoristique, a l'idée de « faire une exposition de dessins exécutés par des gens qui ne savent pas dessiner⁴ ». Cette première exposition, donnée dans le cadre d'un gala de charité aux Champs-Élysées, est bap-

tisée « Les Arts incohérents » ; elle donne très vite lieu à toute une série de nouvelles expositions de plus en plus importantes et dont le succès sera grandissant : 2 000 visiteurs chez Jules Lévy en 1882, puis 20 000 en 1883, passage Vivienne, suivi d'un grand punch ; ses manifestations se succéderont de 1884 à 1892 ; elles seront accompagnées de grands bals costumés, en 1885, 86, 87, ce dernier se déroulant aux Folies-Bergères en 1887 et marquant la fin officielle de l'*Incohérence*, sabordée par son propre fondateur. De 1889 à 1892, on notera cependant quelques tentatives de reprises, plus ou moins réussies ; puis l'*Incohérence* tombera dans un oubli quasi total⁵.

Parmi les œuvres incohérentes, presque toutes disparues, la plus célèbre est sans doute la série de monochromes de l'artiste autoproclamé « monochroïdal », l'écrivain Alphonse Allais, la seule qui eut droit à la postérité, notamment grâce à l'album Primo-Avrilesque de ce dernier, dont on a noté la furieuse proximité avec l'album *Yves-peintures* (1954) d'Yves Klein.

De ces monochromes, dont l'essentiel de la définition se trouve dans les titres, on rappellera : *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* ou bien *Stupeur de jeunes recrues devant ton azur, Ô Méditerranée*. Dans la même série de « calembours visuels » : *La Vénus demi-lot* ou *Le Mari de la Vénus de Milo*, *Dimanche gras*, *Porc traité par Van Dick*, *Le Passage de la Manche*, mais aussi toutes sortes de *ready-mades* avant l'heure : une semelle de chaussure, une paire de bretelles, des sculptures en fromage, un véritable cheval peint aux couleurs du drapeau français, ou bien un lapin vivant attaché à un tableau, etc.

Avec l'*Incohérence*, nous sommes donc en présence de deux éléments « contradictoires » en apparence : le caractère « subversif » de la manifestation, notamment celle des « propositions plastiques » (on n'ose pas dire artistiques) et non seulement leur acceptation mais leur succès phénoménal.

1. Arthur RIMBAUD, *Une Saison en enfer, Poésies complètes*, Paris, Le Livre de Poche, Gallimard, 1960, p. 120.

2. *Ibidem*.

3. Cf. Miguel EGAÑA, « Notes sur terrorisme, avant-garde et patrimoine », dans *De la menace en art, Revue Proteus n° 11, septembre 2016*.

4. Cité par Catherine CHARPIN, *Les Arts incohérents, op. cit.*, p. 15.

5. Cf. Catherine CHARPIN, *op. cit.*, Daniel Grojnowski, Denys Riout, *Les Arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*, Paris, José Corti, 2015.

L'incohérence est une avant-garde

On a d'un côté, une forme de *négativité* très présente dans les œuvres, celle-ci constituant leur fondement même : en effet, au-delà de leur diversité, on peut dire que, fidèle à son appellation, il a existé, esthétiquement, quelque chose comme un véritable « programme incohérent », reposant sur la remise en question voire la mise en pièces d'une grande partie des codes de l'art, aussi bien officiel que « moderne » ; à cette *négativité* manifeste répond ici une *positivité* dans la réception ; en clair, l'émetteur, l'artiste incohérent, et le récepteur, son public, sont ici réunis dans une commune « interprétation » des « œuvres ».

À l'inverse, on sait que le fonctionnement habituel des avant-gardes lors de leur confrontation avec ses récepteurs s'est toujours déroulé sur le mode du conflit, dégénérant en « scandales », ceux-ci se confondant avec l'histoire même de la modernité ; ainsi, l'hilarité engendrée par les œuvres de Manet constitue l'exemple même du « conflit des interprétations » entre celui qui subvertit, sur un mode plus ou moins intentionnel, l'horizon d'attente des spectateurs et ces derniers, qui lui rendent alors la supposée monnaie de sa pièce ; à la *négativité* de la proposition artistique, répond ici une *négativité* en retour, dont le rire, disqualifiant, est ici le mode d'expression.

De ce point de vue, celui des relations complexes organisant la réception, les Incohérents auront été ainsi, si on les considère comme une « avant-garde », la seule qui aura été acceptée, la seule qui aura trouvé son public, la seule qui a donc réussi *immédiatement*.

La contrepartie de cette réussite, sans précédent et sans successeur, aura été, à l'inverse, son oubli total, sa disparition, son occultation pendant plus d'un siècle par le Grand récit de l'histoire de l'art.

L'incohérence n'est pas une avant-garde

Ce fait contredit la première définition ; l'Incohérence n'aura pas été une avant-garde ; ceci, du fait de deux péchés originels fondamentaux, un : la *légèreté*, deux : la *réussite*.

La légèreté : comme le rappellent les spécialistes, l'incohérence se confond et prolonge, même si elle les dépasse, les Salons satiriques de la presse : elle appartient donc à un genre mineur, un espace défini *a priori* comme non sérieux ; elle est donc originellement impure.

Le succès, le parisianisme : cette impureté se manifeste également dans son absorption par la frivolité, la fête : les expositions des incohérents sont toujours l'occasion de bals, de bals masqués, de banquets. L'incohérence est donc intégrée à la Fête « parisienne ». Elle appartient donc à l'ennemi absolu de l'avant-garde, le *divertissement*.

Reste un troisième point, sans doute le plus important : le désamorçage. Non seulement, l'*Incohérence*, du point de vue des normes « modernistes » de l'histoire de l'art, c'est-à-dire selon un point de vue rétroactif, n'aura donc pas été une avant-garde, mais c'est dans son présent même que ce refus de l'avant-gardisme s'est manifesté.

Tous les commentateurs actuels, habitués à d'autres discours, l'ont souligné, les Incohérents et notamment leurs porte-parole, Jules Lévy ou Émile Goudeau, n'ont eu de cesse de neutraliser ce potentiel subversif dont ils sentaient bien qu'il pouvait très vite basculer dans une véritable *négativité* et, plastiquement, du côté d'une sorte d'avant-gardisme radical. Jules Lévy, comme s'il anticipait sa récupération future par l'esprit de sérieux, s'est ainsi toujours protégé :

— *éthiquement* : il ne faut pas oublier que les Salons Incohérents se déroulaient dans un cadre social de bienfaisance ; par définition, institutionnellement, cette « avant-garde » est donc bienveillante, altruiste. Elle est moralement irréprochable, du point de vue des artistes comme de celui des spectateurs :

l'incohérent est un bon garçon ; il est généreux et gai. Ce qu'il fait, ce n'est pas pour lui, c'est pour servir les autres, faire la charité et égayer son prochain¹.

1. Albert Millaud, cité par Catherine CHARPIN, *op. cit.*, p. 113.

— *idéologiquement* : à la contradiction entre une liberté qui se voulait absolue et qui l'a été dans les faits et la volonté de n'en tirer aucune conséquences sérieuses, Jules Lévy a répondu par la revendication d'un « non-sérieux » définitif : l'espace incohérent n'est que celui du jeu. Les Incohérents ne délivrent pas de message, ne sont pas porteur d'un sens caché, une transcendance encore incomprise de la masse :

Les Incohérents n'ont aucune prétention, ils ne sont ni plus malins ni plus spirituels que tous les gens qui s'occupent d'art d'une façon quelconque, qu'ils soient peintres, poètes, sculpteurs ou menuisiers¹.

Leur refus de la négativité, que semblent presque leur reprocher *a posteriori* leurs commentateurs², est bien un choix assumé ; ainsi l'exprime Émile Godeau : « L'incohérence, telle que l'ont comprise ses derniers sectateurs, est plutôt une danse qu'un tremblement, plutôt *une blanche gaieté, qu'une folie noire*³. » Le même Émile Godeau, retraçant leur généalogie, remonte ainsi jusqu'à la société des *Hydropathes*, dont il fut le fondateur, et oppose historiquement et très lucidement une Incohérence négative, noire, celle que nous qualifierions d'avant-gardiste, et une Incohérence non négative, légère, celle qu'il a toujours défendue :

La droite était macabre, la gauche gaie [...] Les macabres étaient incohérents en noir, les gais étaient incohérents en bleu [...] Les incohérents noirs, les macabres, sont devenus depuis les décadents, les déliquescents [...] ils jettent au public d'ahurissantes mélodrames, des phrases incompréhensibles⁴ [...] Les incohérents bleus trouvèrent un chef alerte en Jules Lévy [...] qui résolut de faire passer l'incohérence aimable du domaine des lettres dans le domaine de la peinture, et plus tard, dans le

domaine de la chorégraphie et des soirées monstres⁵.

À leur qualification d'« *anarchistes de l'art* » par les représentants de l'académisme, Jules Lévy répond par « L'incohérence est la rigolade sans méchanceté⁶. », tandis qu'Albert Millaud précise : « J'aime l'incohérent parce qu'il n'a pas de prétention, et qu'au contraire du wagnérien et de l'impressionniste, il ne pose pas pour régénérer l'art⁷. » En bref, pour terminer ce chapitre, on voit bien comment les Incohérents, adeptes de la *négativité restreinte*, baptisée par Émile Godeau « le tremblement de terre de l'esprit⁸ » ou bien le « chahut de l'esprit⁹ », ont senti sa dangereuse proximité avec l'avant-garde (*négativité générale*) et l'ont refusée, pour basculer dans une sorte d'anti-avant-gardisme paradoxal revendiquant à la fois la *légèreté* (dans le fond) et la *radicalité* (dans la forme).

Ainsi, malgré les apparences, à leur manière, ils se sont montrés aussi radicaux que ceux que leur oppose l'historiographie actuelle :

— d'une part, ils n'ont pas cédé sur leur « esthétique » déconstructiviste, ce qui leur a permis par moment d'aller même « plus loin » que leurs contemporains avant-gardistes et leur a valu ce statut de précurseurs donné après-coup par *l'histoire de l'art* ;

— et, d'autre part, ils n'ont jamais transigé sur leur refus du sérieux, du sens, et leur rejet d'une position transcendante.

Ils auront été ainsi radicaux esthétiquement, légers éthiquement, populaires socialement, proposant une alliance inédite et singulière, une sorte de « centrisme » philosophique, une volonté de se maintenir à tout prix dans une *négativité restreinte* aussi éloignée de l'extrémisme avant-gardiste que du conservatisme.

1. Jules Lévy, cité par Daniel GROJNOWSKI, *Au commencement du rire moderne ; l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, p. 297.

2. Notamment Daniel GROJNOWSKI dans son article : « une avant-garde sans avancée », *op. cit.*, repris dans *Aux commencements du rire moderne ; l'esprit fumiste*, *op. cit.*

3. Émile Godeau, cité dans Daniel GROJNOWSKI, Denys Riout, *Les Arts incohérents et le rire dans les arts plastiques*, *op. cit.*, p. 304, je souligne.

4. *Ibid.*, p. 307.

5. *Ibidem*.

6. *Ibid.*, p. 308.

7. Albert Millaud, cité par Catherine CHARPIN, *op. cit.*, p. 113.

8. *Ibid.*, p. 303.

9. *Ibidem*.

Présence Panchounette

Si les Incohérents ont pu être considérés, d'un point de vue rétroactif, comme des « pré », pré-dada, pré-surréalistes, pré-monochromistes, etc., le groupe Présence Panchounette, à l'inverse, s'inscrit dans une longue liste de « post » : post-soixante-huitiste¹, post-dada, post-surréaliste, post-situationniste et, pour finir cette longue liste, leur heure de gloire a coïncidé avec le triomphe controversé du « post » sans doute le plus célèbre de tous, le *post-moderne*.

Rappelons ici brièvement l'histoire de Présence Panchounette ; fondée officiellement en 1969 (en fait dès 1968²) à Bordeaux, Présence Panchounette est un groupe à dimensions variables et qui a poursuivi différentes activités dans le monde de l'art : expositions, tracts, écrits divers, interventions sous forme de courriers ou d'envois d'objets, organisation de manifestations comme « le championnat du Monde de Boxe des Artistes Plasticiens », etc., pendant une vingtaine d'années. D'abord confidentielle, et uniquement soutenue par le galeriste Eric Fabre et le critique d'art Jacques Soulillou, Présence Panchounette ne connut sa première exposition dans une institution qu'en 1983³ avant d'être accueillie par différents centres d'art et musées (Centre d'art contemporain Midi-Pyrénées, Musée des Beaux-arts de Calais) avant de se saborder en 1990.

En regard du monde de l'art, trois phases donc : 1) obscurité et parasitisme, 2) reconnaissance officielle, 3) autodissolution et entrée dans la légende.

Présence Panchounette : une onomastique perverse

Présence Panchounette, c'est d'abord un nom : une sorte d'oxymore qui allie le sérieux sur un mode superlatif, soit la « présence », vocable philosophique lourd de sens, issu de la phénoménologie

la plus engagée, et « Panchounette », qui désigne à l'inverse, à travers un terme issu de l'argot du Sud-Ouest, quelque chose qui relève du kitsch, du dérisoire, du goût populaire ; on notera que « chounette » viendrait de « choune », qui nomme vulgairement le sexe féminin⁴ ; on pourrait ainsi, en prenant au pied de la lettre cette « origine », « traduire » littéralement en français le mixte franco-bordelais *Présence Panchounette*, par « Omniprésence de la connerie », ce que confirme d'ailleurs son premier manifeste : « Quant à l'Internationale panchounette elle aspire à l'idiotie totale⁵ ».

Présence Panchounette, c'est donc, pour reprendre les catégories deleuziennes, une alliance perverse entre le majeur, la « Présence », qui pourrait être celle de l'œuvre d'art, telle que la pensent par exemple Heidegger, Walter Benjamin ou Michael Fried, et le « mineur », la minorité, déclinée ici en trois points : 1) le féminin, 2) le provincialisme, et ici, circonstances aggravantes, le provincialisme version Sud-Ouest, synonyme d'arriération culturelle particulièrement épaisse, notamment en ce qui concerne l'art moderne ou contemporain, et 3) pour terminer, les gens ordinaires et leur « mauvais goût » affiché, le *kitsch*.

D'un côté, l'Art majeur, celui qui s'affirme par sa « Présence », de l'autre, les « petits, les sans grades, etc. », les laissés-pour-compte de la culture. Cette opposition, on en connaît la version proposée par la culture majeure, elle s'est exprimée par exemple dans le célèbre article de Greenberg : *Avant-garde et kitsch*⁶, dans lequel le *kitsch*, associé à la décadence et au divertissement, est présenté comme l'ennemi absolu non seulement de l'avant-garde mais de la culture en général, voire de la civilisation. Le jeu complexe de Présence Panchounette, va consister à assumer cette opposition, en occupant précisément ce lieu du *kitsch*, pour en faire une machine de guerre contre l'avant-garde.

1. Je préfère ce néologisme « neutre », au dépréciatif « soixante-huitard ».

2. Cité par Sylvie COUDERC, « Une conversation avec Présence Panchounette », *Kanal Magazine*, n° 27-28, janvier-mars 1987, p. 30.

3. Maison de la Culture de Chalon-sur-Saône.

4. Présence Panchounette, *Œuvres choisies*, t. I, Centre régional d'art contemporain Midi-Pyrénées & Musée des Beaux-arts, Pas-de-Calais, p. 84.

5. Présence Panchounette, *Œuvres choisies*, t. 2, *op. cit.*, p. 56.

6. Clement GREENBERG, *Art et culture, essais critiques*, A. Hindry (trad.), Paris, Macula, 1989.

Présence Panchounette ou le « kitsch critique »

Le *kitsch provincial*, le *chounette* revendiqué va donc constituer le « contenu » de « l'activisme artistique » de Panchounette :

Il ne s'agit pas de proposer d'images, ni d'objets spectaculairement insensés mais une médiocrité, une vulgarité irrémédiables, susceptibles en aucun cas de servir d'emblèmes à la continuité de la hiérarchie¹.

D'ailleurs, plutôt que de *kitsch*, terme péjoratif, il faudrait parler à leur sujet d'« expression vernaculaire » :

Vernaculaire, c'est plus évident, non seulement par l'aspect de notre production mais aussi par notre provenance socio-culturelle et la fidélité que nous avons à son égard : la banlieue, le papier peint, la poupée espagnole sur la télé ; le dancing, le rock².

Quant à son mode d'expression, il sera lui aussi du côté du mineur, de l'inférieur, l'« art » de Présence Panchounette sera non-sérieux, les « idiots » de Présence Panchounette pratiqueront donc la dérision, la parodie, la farce, le bricolage incertain, le ratage délibéré ; on notera d'ailleurs que, comme les premiers protagonistes de *l'Incohérence*, les membres (plus ou moins anonymes) de Présence Panchounette, sont *des gens qui ne savent pas dessiner* :

Aucun d'entre nous n'a de formation artistique [...] Notre premier contact avec l'avant-garde ça a été Maison et Jardin³.

Le tout, à savoir le « style panchounette », sera donc quelque chose d'improbable qu'on pourrait nommer *kitsch critique* et qui aura pour finalité de ridiculiser le « sérieux » de l'avant-garde officielle ; il s'agit de démonter ici la double prétention de cette dernière :

1) à s'arroger le monopole du sens et de l'intelligence ;

2) à prétendre incarner une dimension révolutionnaire et universalisante, alors même qu'elle exclut toutes les formes populaires et inférieures, soumises à leur mépris.

Deux exemples canoniques :

— *La Tour de Babil*, le nain de jardin, figure récurrente du langage chounettien, présenté en train de lire l'organe officiel de l'avant-garde institutionnalisée, *Art Press* ou Greenberg lui-même : le message est aussi clair que venimeux, les lecteurs d'*Art Press* ou de la littérature critique avant-gardiste, cette élite qui se pense ou se rêve en position transcendante, ne sont en réalité que des *nains* de l'intelligence et de la pensée : ils ne valent pas mieux que ces représentants unanimement ridiculisés de l'art inférieur, ces figures de l'art modeste que sont les *nains de jardin*, quintessence du *kitsch* et de la misère esthétique supposée des masses ;

— autre tête de turc de Présence Panchounette, Daniel Buren, figure tutélaire de l'avant-garde française : dans une des meilleures interventions de Présence Panchounette, on verra ceux-ci recouvrir de deux lignes de papier peint parmi les plus représentatifs du « mauvais goût » ou du « goût populaire » les murs de la galerie Eric Fabre⁴ ; au « papier peint » intelligent, conceptuel, avant-gardiste, de Buren, objet de tout un dispositif théorique, Présence Panchounette oppose ici le papier peint « bête », stupidement décoratif et vaguement psychédélique, qu'on trouvait alors dans toutes les chambres d'hôtel de basse catégorie ou le simili brique, qui ornait les petits pavillons des français ordinaires. Encore une fois, c'est le *principe d'équivalence* qui est ici mis en avant : avant-garde et *kitsch*, en dépit de tous les discours et de toutes les manœuvres pour produire ce que Bourdieu appelle la *Distinction*⁵, c'est finalement la même chose. Il n'y a pas d'avant-garde, il n'y a que du « décor », chic d'un côté, « kitsch » de l'autre.

Cet usage immodéré de la parodie, dont on pourrait multiplier les exemples, rapproche évidemment Présence Panchounette des Incohérents ; à

1. Présence Panchounette, *Œuvres choisies*, t. 1, *op. cit.*, p. 52.

2. Entretien de Présence Panchounette avec Dominique CASTERAN, dans *Œuvres choisies*, t. 2, *op. cit.*, p. 29.

3. Présence Panchounette, dans le catalogue *Présence Panchounette*, Maison de la culture de Chalon-sur-Saône, 1983, p. 15.

4. *Transition/Valse*, galerie Eric Fabre, Paris, 1977.

5. Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979. Rétrospectivement, il apparaît bien que Présence Panchounette, aussi bien dans ses textes que dans sa pratique, a précédé et anticipé les thèses de cet ouvrage.

cette proximité manifeste dans les procédés, on opposera en revanche une opposition apparemment totale dans les intentions : Présence Panchounette, qui se situe dans une tradition esthétique-politique marquée par une longue déclinaison de différentes radicalités, dont témoigne en particulier le style, à la fois agressif et arrogant de leurs textes, héritiers de la violence verbale surréaliste et situationniste¹, pratique en fait un jeu complexe avec le potentiel négatif de la satire ; contrairement aux *Incohérents*, qui n'ont eu de cesse, comme on l'a vu, de désamorcer ce dernier, il s'agit pour eux, dans une espèce de rage à la fois joyeuse et masochiste, de jouer avec cette *négativité* inséparable de la notion même d'avant-garde en la retournant contre elle. Résumons : Présence Panchounette, dans les années 1970, est :

a) confrontée à l'institutionnalisation des avant-gardes,

b) héritière de la condamnation situationniste d'un « art » séparé qui ne serait pas la vie,

c) contemporaine de l'échec des utopies révolutionnaires, ce que Lyotard appellera plus tard la fin des « Grands récits² ».

Ridiculiser le monde de l'art moderne et ses prétentions, grâce au double jeu du *kitsch* et de la farce, se renforçant l'un l'autre par leur association, sera une façon de répondre à ces trois données :

a) le « principe d'équivalence » (avant-garde = kitsch), aura pour tâche de ruiner les prétentions de l'avant-garde officielle à une radicalité qui n'est que la façade élégante de l'éternelle domination des élites ;

b) le *kitsch*, volontairement assumé, répondra à l'injonction situationniste de la « vie » opposée à l'Art comme activité « séparée », comme « non-vie » ;

c) la « farce », l'idiotie, sera la version inférieure et dérisoire, d'un agir révolutionnaire qui a démontré son inutilité dans le champ social.

1. Les textes (tracts, lettres, proclamations, etc.), dans lesquels on reconnaît la plume de Frédéric Roux, sont en fait beaucoup plus violents que les œuvres plastiques : une étude plus longue montrerait ce décalage, qui va parfois jusqu'au grand écart.

2. Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

Présence Panchounette et les Incohérents : la rencontre

Reste à comprendre maintenant comment ces deux « programmes », le « non-avant-gardisme » des Incohérents, et l'« anti-avant-gardisme » de Présence Panchounette ont pu se rejoindre, jusqu'à fusionner dans cette exposition.

— il y a tout d'abord, malgré la virulence satirique d'un grand nombre d'œuvres et surtout d'écrits panchounettiens, une aspiration constante de ces derniers à un art qui soit simplement drôle, simplement amusant, le goût pour un rire au *premier degré* ; beaucoup d'œuvres sont ainsi, comme l'étaient jadis les fantaisies plastiques des Incohérents, des « dessins humoristiques en trois dimensions », de simples gags visuels sans arrière-pensée polémique ; au-delà de l'habillage négativiste, une authentique dérive vers l'amusement, ce que j'ai appelé la *légèreté* : « La coque à Cola », « tennis », etc.

— cette *légèreté*, qui fait donc se rejoindre nos deux groupes de joyeux fumistes, elle est aussi contextuelle et tributaire de l'évolution historique ; le passage à la visibilité de Présence Panchounette dans les années 1980 coïncide avec le triomphe contemporain du post-modernisme, qui se voulait donc, à l'opposé des décennies précédentes, apolitique, festif, déhiérarchisé, anti-avant-gardiste, etc. Ce qui avait constitué l'essentiel du « message » panchounettien dans la décennie précédente, à savoir la mise en question de l'avant-garde et donc de l'histoire et du sens qu'elle prétendait incarner et son remplacement par un « principe d'équivalence » qui les faisait chuter de leur piédestal, se trouvait être exactement le « programme » de ce post-modernisme réactionnaire et nivelant qui balayait alors tout sur son passage.

Par l'effet d'une sorte de paradoxe pervers ou de malentendu assumé, Présence Panchounette, jusqu'alors perçue et donc rejetée pour sa radicalité, pour sa négativité, même si celle-ci était déjà largement parodique, devint ainsi, grâce à sa supposée proximité avec les nouvelles vedettes américaines postmodernistes, Jeff Koons et Haim Steinbach, les représentants français de cette *légè-*

*reté*¹ qui devait remplacer enfin les pesanteurs modernistes. Tous unis dans la même célébration et du *kitsch* et du non-sérieux. Comme on avait ri jadis *avec* les incohérents, on pouvait, on avait enfin le droit de rire *avec* Présence Panchounette, y compris en se moquant de l'avant-garde elle-même, celle-ci étant devenue obsolète, ringardisée à l'extrême ; ce rire-là n'était donc plus *sacrilège*, il renvoyait maintenant à un principe d'*ironie généralisée*. Ce retournement dans la perception sur la scène artistique, il est analysé avec lucidité par Présence Panchounette :

Les soixante-dix nous étions des terroristes post-situs, trans-fascistes, des mines avec des bottes de toute façon, maintenant nous sommes disponibles au rayon vieux pitres pour Nocés et Banquets, péto-manes et Cie. C'est trop loin à droite et trop loin à gauche [ou bien encore, cette remarque qui décrit bien le passage d'un paradigme historique à l'autre :] les jeunes sont imperméables à la méchanceté de ce que nous faisons, les gens de notre âge ne voient qu'elle².

FIAC 1988, stand A 51

J'en viens maintenant à la rencontre effective entre Présence Panchounette et les Incohérents, concrétisée par cette fameuse exposition à la FIAC. C'est Catherine Charpin, auteure du premier ouvrage complet sur les *Incohérents*, qui rappelle³ comment, après avoir visité l'exposition de Présence Panchounette au CNAP en mars 1987, elle fut à l'origine de ce télescopage historique. De cette « rencontre improbable entre un réfrigérateur sur skis et une historienne de l'art vagabonde⁴. », naquit

1. On notera que le roman de Kundera (écrit en 1982 et publié en 1984) est exactement contemporain de cette période postmoderne.

2. Présence Panchounette, *Œuvres choisies*, t. 2, *op. cit.*, p. 27. Le jugement actuel est, de nouveau, exactement inverse de celui des années 1980 : les « jeunes gens » du XXI^e siècle relisent Présence Panchounette à la lumière d'une « néo-radicalité » que symbolise la figure, devenue tutélaire, de Guy Debord.

3. Catherine CHARPIN, « Incohérence Panchounette », dans le catalogue *Présence Panchounette. L'Avant-garde a bientôt cent ans*, Galerie de Paris, 1990, p. 5.

4. *Ibidem*.

donc le projet consistant à faire renaître, à redonner vie à ces productions à jamais disparues.

Les œuvres soumises à ce « revival », sans surprise, étaient fortement calembouresques ; la plupart consistant en « jeux de mot » pris au pied de la lettre : *La Moutarde me monte au nez* ; *La vénus de Mille eaux* ; *Dix manches gras*, *Bas-relief*, etc. Au bas de chacune, figuraient deux dates : une qui se référait au XIX^e siècle, l'autre qui renvoyait au présent, 1988.

Au-delà de l'installation, plutôt réussie et « cohérente » (ce qui est un comble pour magnifier l'*Incohérence* !), ce qui était intéressant ici, c'était bien sûr sa réception ; le public, y compris les spécialistes d'art contemporain, ignorant le plus souvent l'histoire sous-jacente, ne pouvait percevoir les œuvres proposées qu'en fonction de leur propre présent esthétique : soit au « premier degré », c'est ainsi que les « monochromes » (« Ciel sans nuage » ; « Nuage sans ciel ») furent fatalement interprétés comme des (faux ?) Yves Klein et d'autres tableaux, ceux qui comportaient des cercles colorés, soit comme des œuvres (authentiques ?) d'Armleder, artiste alors très coté ; soit, pour les habitués du groupe, comme des parodies typiquement panchounettiennes d'œuvres actuelles.

Un Canul'art ?

En clair, cette exposition, qui aura donc été la première résurgence historique des Incohérents, aura donc d'abord fonctionné comme un vaste canular, un piège à spectateurs, une mystification.

Du point de vue de l'histoire de l'art, ce détour par le faux-semblant de la plaisanterie confirme la fonction du « rire » comme « moment » non-sérieux du « vrai », de ce sérieux qui constitue le fondement philosophique du récit historique. Car depuis cette résurgence parodique, les *Incohérents* ont bel et bien été « récupérés » par l'histoire de l'art officielle, aussi bien classique que moderne, puisqu'ils ont occupé les cimaises du Musée d'Orsay, musée du XIX^e siècle, puis celles du Mamco de Genève, musée d'art contemporain, réintégrant ainsi le « Grand récit » qui les avait exclus.

Si l'on en revient à Présence Panchounette, les co-auteurs, les « interprètes », au sens musical ou théâtral du terme, de l'*Incohérence*, il est clair que cette manifestation aura été, dans son ambiguïté même, une sorte de confirmation exemplaire et de leur « vision » de l'art et de leur pratique, et surtout un élargissement sans précédent de celle-ci.

L'aventure néo-incohérente, ce canular, leur a permis de dépasser ce qui était la simple critique du moment présent de l'« avant-garde » caractérisée par son embourgeoisement et sa récupération institutionnelle, pour s'étendre à la notion d'avant-garde elle-même dans son ensemble, opérant une lecture « rétroactive », « révisionniste » de tout l'art moderne ; au dégomme habituel des « têtes de turc » contemporaines, Buren, Toroni, Support-Surface, etc. s'est substitué ici le « dégomme » de tout l'avant-gardisme, y compris celui dont ils étaient eux-mêmes issus¹.

En effet, le *principe d'équivalence* au fondement de leur esthétique fonctionne ici à plein pour démontrer et prouver par les œuvres, que, d'une certaine manière, soit il n'y a jamais eu d'avant-garde, soit, ce qui est peut-être pire encore, celle-ci n'aura jamais été qu'une imposture, une vaste plaisanterie :

a) du point de vue temporel, le télescopage parfait entre passé et présent énonce que l'« avant-gardisme » comme « récit » ou « grand récit » temporalisé et articulé n'a jamais eu lieu, n'a jamais existé sauf comme *fiction* ;

b) le principe d'équivalence entre « sérieux » et « farce », celle-ci, contrairement à la célèbre formule marxiste², étant ici bel et bien fondatrice, ori-

ginelle, démontre que les prétentions exorbitantes de l'avant-gardisme (et de l'art) à la transcendance du sens n'étaient qu'une boursoufflure ;

c) ce sont les courants les plus « radicaux », dadaïsme, surréalisme, ceux qui précisément ce sont servis, entre autres, de l'arme de l'humour, parce qu'ils croyaient en ses capacités subversives, qui sont ici les plus malmenés : la *négativité* prétendue de leurs propositions et actions se confondant avec son opposé, la *légèreté* revendiquée des *Incohérents* ;

d) cette vision confirmerait *a posteriori*, non pas le jugement « sérieux » de l'histoire, cette fiction partagée qui a fini par absorber et entériner toutes les subversions de l'avant-garde, mais le « jugement » du public, ce jugement réactionnaire, ce rire mauvais qui se gaussait des œuvres de Manet ou de Cézanne ; ce rire « populiste » qui résume toute l'aventure comme une « imposture », une « vaste « fumisterie » ».

Conclusion

En conclusion, cette exposition-canular, qui aura donc produit la collision entre « pré » et « post », qui aura réalisé la synthèse entre deux formes d'*anti-avant-gardisme*, l'*anti-avant-gardisme* préventif de quelques amuseurs fin-de-siècle et l'*anti-avant-gardisme* cynique d'amuseurs d'une autre fin de siècle, aura sans doute été le chef-d'œuvre de Présence Panchounette, sa contribution aussi définitive que réussie à « l'*Apocalypse joyeuse*³ » de l'époque.

Que ce « chef-d'œuvre » soit entièrement de « seconde main », transformant les artistes en habiles ventriloques, ne constitue bien sûr qu'un effet, aussi pervers que plaisant, de la trop fameuse « ironie de l'histoire ».

Miguel EGAÑA

1. L'héritage dada et surréaliste est, même s'il est soumis à inventaire (ils ont tenté mais raté le « dépassement de l'art »), le seul revendiqué par les situationnistes (cf. Debord en particulier).

2. Cf. le fameux jugement de Marx, si souvent repris, qui constitue l'ouverture de son ouvrage : « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. Caussidière pour Danton, Louis Blanc pour Robespierre, la Montagne de 1848 à 1851 pour la Montagne de 1793 à 1795, le neveu pour l'oncle. Et nous constatons la même caricature dans les circonstances où parut la deuxième édition du 18 Brumaire », Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, 1852, Éditions sociales, 1969, collection classiques du marxisme. Traduction de la 3^e édi-

tion allemande de 1885, mise en ligne sur <http://classiques.uqac.ca/classiques/Marx_karl/18_brumaine_louis_bonaparte/18_brumaine_louis_bonaparte.pdf>, consulté le 10 juillet 2017.

3. Pour reprendre la formule de Karl Kraus, reprise par Jean Clair, qui en fit le sous-titre de son exposition (post-moderne ?) *Paris-Vienne*, 1986.



Abbaye de Pontigny, mardi 20 mars 2007, 11h48

Comité scientifique

Karin Badt (Université de New York)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne)†
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Anne Sauvagnargues (Université Paris X)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Shusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierak (Université de Iéna)

Comités de lecture et de rédaction

Vangelis Athanassopoulos
Nicolas Boutan
Gary Dejean
Anaïs Goudmand
Phoebe Hadjimarkos-Clarke
Simon Lefebvre
Cécile Mahiou
Judith Michalet
Benjamin Riado
Diego Scalco
Bruno Trentini
Perin Emel Yavuz

Coordinateurs du numéro

Judith Michalet et Bruno Trentini

Illustration de couverture

Arno GISINGER, image extraite de la série *Plan américain*,
sept photographies couleur, tirages lambda, 130 x 165 cm, 2009

Siège social

2, rue de Châteaudun
94200 Ivry-sur-Seine

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 12 – juillet 2017

Proteus 2017 © tous droits réservés
ISSN 2110-557X