

L'attrait de plans retrouvés The Attraction of Recovered Shots

Christa Blümlinger

Attrait de l'archive

Volume 24, Number 2-3, Spring 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1025149ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1025149ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Blümlinger, C. (2014). L'attrait de plans retrouvés. *Cinémas*, 24(2-3), 69–96.
<https://doi.org/10.7202/1025149ar>

Article abstract

The archival impulse which Hal Foster sees as a part of contemporary art is also found in cinema. This article does not seek to add to the theory around found footage or compilation films, but rather takes an aesthetic approach to the act of re-using in three films (by Filipa César, Jean-Louis Comolli with Sylvie Lindeperg, and Philip Scheffner) which involve the *dispositif* of the archive itself. The goal is to outline the epistemological field in which the aesthetic operations re-using or recomposing archival images and sounds operate. Some experimental works, taking up elements of film history, explore the epistemic quality of recording technology and the unity of the experience of viewing or listening to a visual or aural document. This article also analyses the mental states created by the re-use of images and sounds, in that the forms associated with this *archaeological art* give rise to an awareness of the apparatus and of the temporal logic of the archive—and following on from that to a potency of the imagination, leading to fiction.

L'attrait de plans retrouvés

Christa Blümlinger

RÉSUMÉ

L'impulsion archivistique qui, selon Hal Foster, caractérise l'art contemporain est aussi un phénomène propre au cinéma. Cet article ne cherche pas à alimenter à nouveau la théorie du film de *found footage* ou du film de montage, mais tente plutôt une approche esthétique du geste de la reprise au sein de trois films (de Filipa César, de Jean-Louis Comolli avec Sylvie Lindeperg et de Philip Scheffner) mettant en scène le dispositif même de l'archive, en vue notamment d'esquisser le champ épistémologique dans lequel interviennent les opérations esthétiques de réutilisation ou de recomposition des images et des sons d'archives. Certains films d'essai, reprenant des éléments de l'histoire du cinéma, s'intéressent à la qualité épistémique de la technique d'enregistrement et à l'unicité de l'expérience propre au visionnement et à l'écoute d'un document visuel ou sonore. Cet article propose également une analyse des modes d'affection créés par la reprise des images et des sons, dans la mesure où des formes propres à cet *art archéologique* suscitent une sensibilisation au dispositif et aux logiques temporelles de l'archive — et par là une puissance d'imagination, tendant vers la fiction.

Si le cinéma est habité depuis ses débuts par une « impulsion archivistique », c'est que son émergence est contemporaine de la naissance des archives au sens moderne¹. Le désir de préserver quelque chose du présent constitue une sorte d'impératif temporel qui mène vers l'anticipation d'un futur regard et vers la construction d'une mémoire culturelle (au sens d'Aby Warburg, de Maurice Halbwachs ou de Jan Assmann) : une mémoire formée par ses techniques de stockage et de transmission. Aujourd'hui, ce désir est devenu un symptôme de l'art contemporain, particulièrement attiré par les matériaux et les supports provenant de l'histoire du cinéma, comme par le « devenir archive » des images du présent, leur capacité à constituer des « archives du futur » (Lindeperg 2004, p. 200). L'artiste prend la liberté de « boucher les trous » autrement que l'historien, qui n'a

accès qu'à une proportion infime du « concret » constituant son objet (Veyne 1971, p. 194). Ainsi Walid Raad, par exemple, invente-t-il avec *The Atlas Group* de fausses archives et un organisme libanais fictif pour rendre visible l'invisible de son époque; il montre par ce geste la possibilité de l'apparition ou de la disparition de tel ou tel document : la violence militaire et politique qui implique l'absence d'un certain type de traces sous forme de collections de photographies et de films au Liban. Dans un esprit proche, son compatriote Akram Zaatari (2006), travaillant concrètement sur des archives photographiques qu'il fait entrer dans un champ culturel de significations complexes, parle quant à lui d'un « art des fouilles ».

Dans le même temps, nous faisons l'expérience d'un nouveau régime des archives, dans la mesure où le passage au numérique affecte à la fois les niveaux techniques, discursifs et politiques de leur organisation, modifiant la sauvegarde, la conservation et la distribution des sources écrites et des images. Sans doute un projet aussi vaste que *The Clock* (2011) de Christian Marclay, qui simule une véritable horloge par le montage d'extraits de films devenant autant de marqueurs du temps, n'aurait-il pas été possible sans supports numériques. Cette installation montre aussi à quel point le lieu même de l'archive se trouve mis en question par les dernières mutations techniques. Quand elles passent par Internet, les archives se délocalisent ou se déplacent de manière éphémère. La culture de visionnage des films a changé. La conscience de l'historicité de l'objet film (en tant qu'objet fabriqué) peut se dissoudre au cours du transfert numérique, même quand il s'agit d'une restauration. L'usage du DVD et des plateformes numériques entraîne une valorisation de l'extrait, dans laquelle on peut voir soit des « risques de fétichisation du fragment et de sacralisation de la trace » (Lindeperg 2004, p. 199), soit un mode de visionnement captateur, possessif, produisant ce que Laura Mulvey (2006, p. 144) appelle un *delayed cinema* : un « cinéma retardé » induisant « un spectateur pensif ». Ici, la question sera plutôt de saisir l'effet d'un tel désir d'archive dans la création contemporaine et de mesurer comment certains plans sont chargés ou rechargés, au niveau tant de leur signification que de leur puissance imaginaire et affective, pour être

dotés d'une sorte de trouble temporel, creusant ce qu'ils impliquent comme sauts, failles et présences, tout en synchronisant ce qui n'est pas d'emblée synchrone.

Si, au XIX^e siècle, dans l'espace occidental, l'âge moderne de l'archive s'est trouvé lié à une nouvelle conception de l'écriture de l'histoire, le statut des sources et le régime des archives se sont inscrits quant à eux dans un dispositif à la fois technique et politique. La relation conceptuelle entre archive et *archè*, que Jacques Derrida (1995, p. 11 et 148) souligne dans son approche freudienne de l'archive, ne peut pas en ce sens mener à un *commencement*, mais relève d'une construction, notamment de l'histoire et de la mémoire; et c'est précisément par là que le pouvoir et la loi interviennent en tant que *commandements*. Plutôt qu'une origine, il y a lieu de chercher une provenance (au sens nietzschéen de *Herkunft*); et on peut formuler cette nouvelle tâche de l'historien avec Foucault (1971, p. 152), pour qui il s'agit, dans toute approche généalogique, de « repérer les accidents, les infimes déviations — ou au contraire les retournements complets —, les erreurs, les fautes d'appréciation [...] qui ont donné naissance à ce qui existe et vaut pour nous ». Pour l'historien Reinhart Koselleck (1979, p. 204), c'est notamment la distinction entre espace d'action et espace de conscience, ce rapport nouveau entre espace d'expériences et horizon d'attente, qui devient le pivot de la pensée de l'histoire et de la temporalité historique; les archives constituent désormais le lieu qui « expose l'historien à la tension productive entre une théorie de l'histoire et le rapport aux sources² ». L'archive au singulier, en revanche, du moins dans l'acception que lui donne Foucault (1969, p. 171), vise un système général, un niveau particulier « entre la langue qui définit le système de construction des phrases possibles et le corpus qui recueille passivement les paroles prononcées ». Il s'agit donc de renvoyer à l'idée d'une *archive générale* (Revel 2002, p. 8) et à l'étude des règles définissant à une époque donnée ce qui est dicible et visible, conservé, approprié ou réactivé.

Quand les artistes ou les cinéastes vont aux archives, ils ne se transforment pas en historiens. Ils n'écrivent pas de l'histoire, car il se trouvent dans un autre champ épistémique et expressif,

celui des arts plastiques ou du cinéma. Mais certains participent à ce que Foucault (1969, p. 172) appelle la *description* de l'archive, au sens où celle-ci «dissipe cette identité temporelle où nous aimons nous regarder nous-mêmes pour conjurer les ruptures de l'histoire». Paul Veyne (1978, p. 428) résume ainsi l'approche archéologique de Foucault : « Toute histoire est archéologique par nature et non par choix : expliquer et expliciter l'histoire consiste à l'apercevoir d'abord tout entière, à rapporter les prétendus objets naturels aux pratiques datées et rares qui les objectivent et à expliquer ces pratiques, non à partir d'un moteur unique, mais à partir de toutes les pratiques voisines sur lesquelles elles s'ancrent. » Il s'agit donc d'une méthode où les relations remplacent les objets. C'est dans cette perspective que Veyne, s'appuyant sur Kurt Badt, compare la méthode de Foucault à la touche de Cézanne : « Foucault ne fait pas plus de la peinture abstraite que Cézanne ; le paysage aixois est reconnaissable, seulement il est pourvu d'une violente affectivité : il semble sortir d'un tremblement de terre » (p. 428). C'est précisément ce type d'affectivité qui nous intéresse ici : quand la touche efface l'identité pratique des objets et des visages pour créer un monde où « tout est individuel, si bien que rien ne l'est » (p. 429). C'est sans doute le cinéma d'avant-garde qui a poussé le plus loin ce genre de transfiguration des images du réel, notamment dans le domaine du *found footage*. La création onirique de Phil Solomon en est un des exemples les plus puissants. En tenant compte de la matérialité et de la plasticité de la pellicule aussi bien que de la charge mythologique des images qu'il recycle, le cinéaste, avec son film *The Secret Garden* (1988), épouse en un sens l'idée derridienne de l'archive secrète, liée à la passion et destinée parfois aux « cendres » de l'archive, à sa destructibilité, à ce qui peut, « dans ce mal d'archive, brûler » (Derrida 1995, p. 155), ou au contraire être, malgré tout, seulement dissimulé et donc finalement conservé. Solomon construit une forme poétique de la mémoire, en renonçant à toute parole pour demeurer purement dans le domaine du sensible, du son et des images. D'autres œuvres, du côté du film-essai dont il sera question ici, mettent en scène une sorte de description de l'archive, des activités et des relations qui la produisent, tout en

misant sur un effet d'archive qui cherche moins à combler la pénurie des images de tel ou tel épisode historique qu'à provoquer une sorte de sensibilisation à l'archéologie et à la richesse de tel ou tel enregistrement visuel ou sonore.

L'impulsion archivistique ne porte pas simplement sur n'importe quel objet provenant d'un autre âge, elle concerne plutôt des relations. C'est en ce sens que dans son texte « An Archival Impulse », Hal Foster (2004, p. 4-5) prend position contre le présupposé dominant selon lequel le lieu idéal de l'art de l'archive serait aujourd'hui « la méga-archive Internet » : à une idéologie des plateformes et des interfaces, il oppose des œuvres d'art qui misent sur l'interprétation humaine plutôt que sur le *reprocessing* généré par des machines et des algorithmes. Ainsi vise-t-il particulièrement des œuvres ouvertes, indéterminées comme les contenus des archives dont elles se servent, impliquant ce que Foster appelle l'« impulsion anarchivistique » : l'art des archives serait moins concerné par des origines absolues que par des traces obscures, donnant lieu à des projets incomplets et annonçant ainsi des travaux à venir. À l'argument de Foster (sa notion d'anarchive est assez différente de l'idée de la pulsion destructrice chez Derrida), on pourrait associer la vision de l'art proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, liée avant tout à l'expérience sensible : l'œuvre d'art serait un « bloc de sensations », composant de manière durable, en une sorte de monument, un ensemble de « percepts » qui peut « tenir en quelques traits ou quelques lignes » (Deleuze et Guattari 1991, p. 154-155) ou encore en des « blocs de mouvement/durée » (Deleuze 1998, p. 293), soit la constitution des espaces-temps propres au cinéma. Par les notions de durée et de monument, Deleuze et Guattari n'entendent pas la conservation de l'œuvre dans des archives et des musées ou par la technique, ni la sensation d'un spectateur, mais la sensation en tant qu'être qui excède tout vécu et vaut pour lui-même : « Même si le matériau ne durait que quelques secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d'exister et de se conserver en soi, *dans l'éternité qui coexiste avec cette courte durée* » (Deleuze et Guattari 1991, p. 157).

Que cela peut-il signifier pour un art du cinéma hanté par l'archive ? Nous tenterons de sonder, à partir de quelques

exemples, des moments de reprise qui jouent moins sur le mode de la représentation et du jugement (par rapport à un fait historique notamment) que sur le mode de l'expérience esthétique, de la sensation et de l'éthique du regard. Le documentaire dit « de création » se distingue justement de l'information médiatique en ce qu'il libère les images et les sons de leur subordination à un discours préalable. C'est en ce sens que John Rajchman (2000, p. 125) explique le concept de l'art chez Deleuze, par la création de « plans de composition », l'ouverture d'espaces de possibilités : « Dans un monde moderne d'une stupéfiante banalité et routine, fait de clichés, de reproductions mécaniques ou automatiques, le problème est d'extraire une image singulière, une manière de penser et d'énoncer vitale et multiple, pas une théologie de substitution ou un "objet auratique". » Dans *Cinéma 2. L'image-temps*, Deleuze (1985, p. 32-33) précise ce problème : il faut repenser l'idée d'image, dans une civilisation du cliché (que tend à devenir l'image sensorimotrice), pour produire une sorte de libération de tout programme préalable (contenu dans l'image-action), de tout point de vue externe ou regard fixé qui cache ; une nouvelle image « optique-sonore pure » produit, chez Godard ou Rossellini par exemple, « l'image entière et sans métaphore, qui fait surgir la chose en elle-même » ; une telle image « entière » permettrait justement de « restaurer » tout ce qu'on en a soustrait pour la rendre intéressante, ou au contraire de créer une sorte de vide, de raréfaction.

Ce programme esthétique constitue un double défi, pour le créateur comme pour le spectateur, lorsqu'il s'agit de traiter avec des matériaux de films préexistants. On peut en ce sens montrer en quoi tel ou tel plan d'un film, en tant que matériau pour un art d'archives, ne renvoie pas forcément à l'industrie culturelle, infiniment recyclable, ou à une civilisation du cliché, mais peut au contraire constituer un espace-temps spécifique d'expérience esthétique et de mémoire singulière. Godard a eu de tout cela une vision prémonitoire. Par un ample recours à l'archive, en l'occurrence, pour l'essentiel, la collection privée de vidéos d'un cinéaste-cinéphile, ses *Histoire(s) du cinéma* proposent la pensée d'un lien spécifique entre perception et mémoire³. D'autres

cinéastes ou artistes ont visé l'effet de ce type de temporalité paradoxale produisant un espace virtuel, sous une forme moins encyclopédique et plus orientée vers le dispositif même de l'archive, vers une nouvelle fiction ou encore vers la puissance de l'apparition. Si le remontage des *Histoire(s)* construit justement par son extrême fragmentarité un bloc de sensations, tout en accédant à « la chose même » que Deleuze appelle l'image-temps, le remontage de milliers de films de fiction durant 24 heures, tel qu'il s'opère dans *The Clock* de Marclay, produit un autre type de charge mémorielle : le spectateur y est davantage orienté vers la représentation, car certains plans ou extraits, par leur durée, produisent ce que Deleuze appelle la métaphore dans l'image, tout en créant des objets de mémoire auratisés. Le fait que, chez Marclay, le principe du choix des extraits soit éminemment conceptuel (la présence d'un indicateur de l'heure dans le son ou dans l'image, synchronisé avec le temps réel du spectateur), conduit le spectateur pensif à une triple position réflexive : son attention est attirée à la fois sur le mode de représentation du temps dans les films cités (donc, d'une certaine manière, sur leur logique narrative), sur le travail préalable de recherche de ces moments précis dans des archives, des bases de données ou des collections, et sur sa propre capacité à identifier et à reconnaître, voire à se rappeler ces films. Godard, en revanche, crée par ses mélanges densifiés d'images et de sons une conscience de l'effet amnésique du cinéma⁴ et de sa forme d'expérience sensible. Si l'ensemble des volets des *Histoire(s)* a d'abord été créé pour la télévision et était donc destiné à un visionnage individuel et privé, puis, avec le support DVD, modulable⁵, la force de l'installation de Marclay réside dans le défi proposé au spectateur de ménager la durée du visionnement en fonction de son temps de passage dans l'exposition et de choisir ainsi des moments précis à l'intérieur de l'espace-temps d'une journée. C'est pourquoi l'attrait premier de *The Clock* tient à l'expérience exacerbée de la conscience du temps. Et c'est aussi pourquoi le dispositif de vision devient crucial dans ce contexte.

Bien d'autres œuvres, reprenant des plans d'archives, évaluent la qualité épistémique du cinématographique et s'interrogent sur la question de l'unicité de l'expérience propre au visionnement

et à l'écoute des images et des sons d'archives. Mais on ne cherchera pas ici à alimenter à nouveau la théorie du film de *found footage* ou du film de montage⁶. On tentera plutôt une approche esthétique du geste de la reprise au sein de films mettant en scène le dispositif même de l'archive et dont la forme est celle du film d'essai : trois films qui rendent sensible, sous des formes variées, l'historicité des plans d'archives, se situant par là dans une logique archéologique.

Archive vivante

Dans un film « installé » de l'artiste portugaise Filipa César, on relève une citation célèbre provenant d'un court métrage d'Alain Resnais et de Chris Marker : « Un objet est mort quand le regard vivant qui s'est posé sur lui a disparu⁷ [...] » *Cacheu* (2012), reprenant cette phrase, montre des statues, tout comme le film cité, *Les statues meurent aussi* (1953). Mais à la différence de Resnais-Marker, César ne présente pas de l'art africain transféré dans un musée européen ; elle s'intéresse aux sculptures des colonisateurs restées en Afrique. Il s'agit de quatre statues géantes représentant le pouvoir colonial portugais, repérées par l'artiste et filmées, en 2012, dans un fort guinéen où elles avaient été entreposées pour être restaurées : « Les conditions toujours vivantes de la production de ces statues semblent les garder mortes-vivantes », dit une conférencière qui se tient dans une salle d'exposition, entourée de spectateurs, devant un grand mur où le matériau rassemblé est projeté. *Cacheu* revisite ainsi d'autres films, comme celui d'un cinéaste bissau-guinéen, Flora Gomes, auteur du premier film réalisé après l'indépendance de son pays, *Mortu Nega* (1988) ; on y voit un plan montrant deux des statues en question, devant lesquelles deux personnes passent. Dans le cadre de cette conférence-performance filmée avec grand soin, c'est une actrice qui commente ces images, devant lesquelles elle s'arrête, son texte à la main, tel un guide. De temps en temps, son corps entre dans l'image et devient ainsi surface de projection (fig. 1).

« Cacheu » est le nom d'un château fort, en Guinée-Bissau, dont les forces portugaises se sont servies pour sécuriser leur présence militaire et établir le commerce d'esclaves au XVI^e siècle. Le



Figure 1 : *Cacheu* (Filippa César, 2012).

film de César présente des plans de cet ancien fort où sont rassemblées ces statues « mortes-vivantes », vestiges de l'âge colonial et signes de la condition postcoloniale, qu'il confronte à des traces de leur « vie » antérieure. Ainsi voit-on les mains d'un archiviste guinéen feuilletant un album de photographies et s'arrêtant sur la statue de Teixeira Pinto, un général portugais particulièrement violent, montée sur un piédestal à son emplacement initial, ce qui suscite une autre phrase des *Statues* de Resnais-Marker: « Un jour, nos visages de pierre se décomposent à leur tour » (fig. 2).

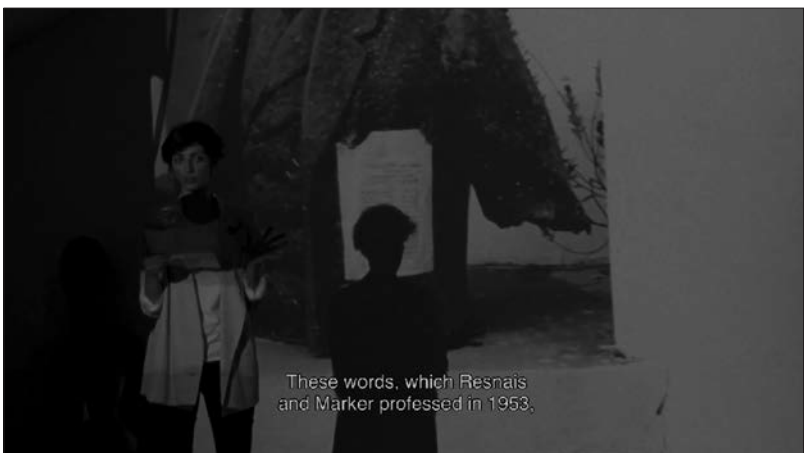


Figure 2 : *Cacheu* (Filippa César, 2012).

La conférencière de *Cacheu* présente alors un extrait de *Sans soleil* (1983) de Marker, le film qui, d'après ce qu'elle dit, aurait incarné visuellement cette phrase prémonitoire de 1953. Et on entend soudain une autre voix féminine, celle d'Alexandra Stewart, la voix du film de Marker dans sa version anglaise, évoquant la libération de la Guinée-Bissau à travers des plans montrant des statues guinéennes mises à bas : « Pourquoi un si petit pays, et si pauvre, intéresserait-il le reste du monde ? [...] Qui se souvient de tout ça ? L'Histoire jette ses bouteilles vides par les fenêtres. » Pendant la projection de cet extrait, l'actrice se met en retrait et l'effet de cette projection est tel qu'on mesure avec intensité le trouble temporel qui habite *Sans soleil*. La précision du travail de montage de *Cacheu* permet justement de deviner à quel point ces images de *Sans soleil* ne sont pas seulement les traces d'un événement (le déboulonnage des statues), mais ont été investies par une énergie qui les porte ailleurs, vers des spectateurs futurs, sans que ce destin ait pu être orienté à des fins politiques. Et c'est précisément ce manque de destination ou de détermination, leur valeur de « bouteille vide », si bien nommée par Marker, qui confère à son tour une certaine puissance aux plans des statues attendant aujourd'hui leur restauration⁸.

Cacheu fait partie du projet « Fantômes de la liberté », mené par Tobias Hering, commissaire du programme « Living Archive » de l'Arsenal, à Berlin⁹, en collaboration avec Filipa César et Catarina Simão. Ce projet porte sur des films réalisés pendant des phases de transformation politique ou s'en inspirant, ou qui sont eux-mêmes l'expression d'un « temps nouveau » (Hering 2013, p. 110). César avait découvert en Guinée-Bissau, dans les archives de l'Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual (INCA), une collection de films militants datant de la période de lutte contre la domination portugaise, dans les années 1970. Cette collection étant alors en voie de détérioration, César (2013, p. 46) a voulu sortir ces « fantômes de vinaigre » de leurs boîtes et les cataloguer pour qu'il soit ensuite possible de les conserver ; elle est arrivée à lancer ce projet à partir de sa propre activité d'artiste et de cinéaste. La dimension spectrale n'est pas seulement due ici au statut précaire des films de la décolonisation, de la résistance et de l'émancipation,

souvent mal conservés, ou à l'idée même de liberté qu'ils représentent, ou encore au fait que, trop ancrés dans les espoirs de leur temps, ces films produisent souvent des anachronismes. Elle provient avant tout d'une recherche, au sein des archives, de ce que Hering (2013, p. 111) retient de l'idée d'un « troisième cinéma¹⁰ » : une sorte de cinéma en devenir, au-delà des utopies et des représentations, un cinéma qui troublerait le pacte portant sur le droit même de sa liberté ; un cinéma qui tiendrait compte, dans ce face-à-face entre l'ancien colonisé et le post-colonisateur, d'un tiers, qui serait « l'autre de l'autre » (Derrida 2001, p. 85-86), au sens derridien du terme, surgissant au sein d'une impossibilité comme possibilité de l'éthique.

L'effet-fantôme

Ainsi, la scène et la performance peuvent servir à exposer l'archive en tant que processus d'une recherche, et les documents-films en tant qu'objets vivants, dépendant du regard de celui ou de celle qui les ausculte. Dans cette perspective, le défi du documentaire *Face aux fantômes* (2010), réalisé par Jean-Louis Comolli avec Sylvie Lindeperg, était de rendre sensible l'épaisseur des sources en montrant la pensée et la méthode de l'historien(ne) en acte. Il s'agissait d'« adapter » un livre¹¹ portant sur l'historicité des images figurant dans *Nuit et brouillard* (1956) de Resnais, une recherche archéologique sur la genèse et la réception du film, donc sur le savoir précis qui présida à sa réalisation et sur le contexte politique et culturel dans lequel il circula par la suite. La mise en scène de Comolli choisit, comme celle de César, la projection d'extraits et le recours à une conférencière. L'auteure du livre devient donc, dans ce dispositif, coauteure du film, mais surtout une sorte d'actrice. Ici, le lieu scénique n'est pas une galerie, mais un studio de tournage, et les accessoires sont variés : livres, photographies, documents écrits, toutes sortes de projecteurs et d'appareils médiatiques (fig. 3).

Le premier plan présente des rails qui sont ceux des *travelings* du film de second niveau (celui de Comolli). Pour qui connaît le sujet du livre, ces rails mènent à l'essence du parti pris de Resnais : filmer Auschwitz (et ses rails) dix ans après, en couleur, et placer ainsi d'emblée un écart entre le temps des archives



Figure 3 : *Face aux fantômes* (Jean-Louis Comolli et Sylvie Lindeperg, 2010).
© Institut national de l'audiovisuel.

et celui du tournage. Comolli reprend cette leçon pour faire comprendre, via les archives et la micro-histoire dans laquelle nous plonge son « actrice », le rapport qui se construit entre espace d'expériences et horizon d'attente, notamment en ce qui concerne la distinction entre camps de concentration et camps d'extermination. La mise en scène, très complexe, nous présente une sorte d'enquête, menée par Comolli interrogeant sur place Lindeperg, manipulant des documents, écoutant des enregistrements sonores, visionnant photographies et films, parfois devant un petit écran, parfois debout devant une image projetée, pour ainsi déplier le film de Resnais et mieux en apprécier la logique de composition. En dialoguant avec Lindeperg, en comparant *Nuit et brouillard* à d'autres documentaires de l'époque, en confrontant le film à ce qu'en dirent alors les historiens, en montrant la circulation matérielle des images d'archives, Comolli crée une alternance entre la reconstruction du savoir et des partis pris politiques de l'après-guerre et l'évolution de notre culture historique depuis cinquante ans. Ce qui devient évident, grâce à la parole de l'historienne, c'est comment on fait de l'histoire, comment cette relation entre archives et histoire se construit, et comment l'écriture de l'histoire et celle d'un film peuvent entrer en conflit avec les enjeux de mémoire. *Face aux fantômes* élargit le montage de *Nuit et brouillard* à la fois dans

l'espace et dans le temps : en l'enrichissant par son dispositif ouvert — y compris aux dimensions opaques de l'*anarchive* — grâce à d'autres documents et témoignages, et surtout en le dotant d'une lecture savante de ses images singulières, de son commentaire et de sa musique. Ainsi, l'agencement précis de Resnais, parfois critiqué au fil des années, s'explique grâce à une approche généalogique, mettant au jour les déviations qui ont « donné naissance à ce qui existe et vaut pour nous ». Ensemble, le cinéaste et l'historienne se mettent eux-mêmes *face aux fantômes* pour considérer le statut de ces images des corps éprouvés. En regard de maints films (d'information, de propagande) de l'immédiat après-guerre, ces images apparaissent chez Resnais plutôt raréfiées et ne se donnent pas pour preuves à l'appui de visées politiques. Les plans et les photographies des internés ne figurent pas comme « images frappantes » (au sens du *Schlagbild* de Warburg¹²), mais sont présentés avec précaution, dotés d'un hors-champ et d'une distance introduite entre autres par l'effet de réel des lieux revisités. Comolli fait ainsi passer, par exemple, un extrait de *Nuit et brouillard* dans lequel on voit un travelling des baraquements vides d'Auschwitz, qu'accompagne le commentaire de Jean Cayrol soulignant les limites des plans tournés par Resnais : « de ce dortoir de brique, de ces sommeils menacés, nous ne pouvons que vous montrer l'écorce, la couleur ». *Face aux fantômes* analyse l'effet de cet « encadrement » des archives par Resnais, de cette visitation des lieux qui sont en train de devenir des lieux de mémoire, car « ces images, prévient Lindeperg, s'adressant à Comolli, ne sont pas en mesure de permettre d'appréhender l'événement, elles sont d'une certaine manière impuissantes ». L'émotion, dans ce film, naît de la mise en scène d'une rencontre entre un film et une chercheuse (fig. 4). L'extrême attention que Comolli prête au récit de cette actrice historienne d'aujourd'hui, qu'il filme souvent en plans rapprochés, sa manière de faire écouter les voix des témoins historiques de l'époque, de regarder les détails de tel ou tel document photographique ou de projeter des images du film de Resnais afin de comprendre leur agencement, tout cela contribue à produire une espèce de laboratoire sensible. Cette archéologie fait ressortir le risque que court le cinéaste quand il



Figure 4 : *Face aux fantômes* (Jean-Louis Comolli et Sylvie Lindeperg, 2010).
© Ina.

« bouche des trous » (ainsi Veyne qualifie-t-il la tâche de l'historien) tout en essayant de trouver une forme artistique.

Ce n'est pas seulement du point de vue du présent et d'un savoir historique concernant la mort des sujets filmés que certaines images d'archives créent un effet-fantôme. Se reportant dans son dernier ouvrage à l'œuvre littéraire de Winfried Georg Sebald et aux films de Marker, Lindeperg (2013, p. 122) souligne bien en quoi la texture évanescence des plans — leur corps matériel —, devenant particulièrement prégnante dans une vision imaginée au ralenti, peut contribuer à « déchirer le voile de la propagande » d'un film nazi sur le camp de Terezín, qui a rendu « éternels », en les transfigurant en fantômes, les « êtres fragiles et menacés » qu'il a enregistrés. Elle montre par là l'ambiguïté et la singularité de toute expérience affective des plans provenant du passé. Dans ce contexte, il est important de voir que l'exemple poétique choisi — le visionnement de *Theresienstadt* imaginé par Sebald dans son roman *Austerlitz* — implique la projection de la copie d'un film sur laquelle le temps s'est inscrit, et non pas d'un film restauré et numérisé. Même si on peut dire, avec Derrida (1995, p. 132), que l'archive est, *a priori*, *spectrale*, « renvoyant toujours à un autre dont le regard ne saurait être croisé », chaque film situe le spectateur différemment et singulièrement *face aux fantômes*. Et si Georges Didi-

Huberman (2002, p. 67) a aussi accordé d'emblée à l'image « survivante » (au sens de Warburg) une valeur spectrale, visant précisément son effet d'apparition en même temps que sa qualité de trace, en revanche, il ne considère guère les implications de sa sacralisation quand il commente la position bien connue de Godard concernant les « images manquantes » nazies qui auraient documenté l'acte de destruction des Juifs (voir Didi-Huberman 2003, p. 206, et Lindeperg 2007, p. 111). Dans ce contexte, l'acception que donnent au mot « survivance » Yosef Yerushalmi (1993, p. 151-152) et Derrida (1995, p. 96) semble apporter une nuance importante : non pas le retour du spectre, « mais le survivre d'un excès de vie qui résiste à l'anéantissement ».

Le corps de l'archive

En ce qui concerne le cinéma en tant que médium photographique, l'idée d'excès traverse les théories des images depuis les années 1920, mais rarement au sens où l'entend Yerushalmi. Chez Siegfried Kracauer (1927, p. 59) par exemple, pour qui les photographies constituent dans leur totalité une sorte d'archive, un « *inventaire général* de la nature », mais d'une nature « aliénée au vouloir dire », ce sont à la fois l'excès quantitatif des images photographiques, leur accumulation, et le continuum spatial, la logique de ressemblance produite par l'appareil perspectif et induisant un effet ultérieur de désagrégation des éléments, qui entravent leur fonction de mémoire et mettent en péril leur valeur historique. Pour Kracauer (p. 56), le fait que le monde est devenu photographiable éternise le présent photographié : « Il semble être arraché à la mort ; en réalité il lui est livré ». Ainsi les journaux illustrés (américains surtout) produisent-ils à ses yeux une « tempête [de] photographies » entraînant « l'indifférence envers ce que les choses veulent dire ». En même temps, suivant sa théorie ontologique, la photographie impliquerait en soi une « réalité fantomatique » (p. 53), elle rendrait présent le monde des morts « dans son indépendance par rapport aux humains » (p. 59). La question qui se pose est évidemment de savoir comment organiser autrement un tel inventaire, sans devoir se soumettre au contexte d'une culture industrialisée, et en

quoi les nouveaux médias peuvent y contribuer. Kracauer lui-même en donne un genre de vision utopique à la fin de son texte, en visant le cinéma et ses puissances de montage.

Beaucoup plus tard, en 1986, Allan Sekula, inspiré par Foucault, avance dans un texte fondateur une tout autre idée d'archive générale : dans la mesure où l'omniprésence de la photographie dans la vie quotidienne introduit dès le XIX^e siècle le fantasme panoptique d'une archivation du corps humain, la photographie aurait réuni de façon générale deux fonctions de l'image — « honorifique » et « répressive » —, sans que ces deux fonctions puissent être nettement séparées, ni attribuées respectivement à la vie bourgeoise et à la réalité policière. Selon Sekula (1986, p. 235), les portraits auraient plutôt implicitement pris place au sein de la hiérarchie sociale, la vie privée se tenant « dans l'ombre » de deux regards publics, l'un dirigé vers le haut et l'autre vers le bas. Sekula analyse comment, par exemple, l'invention du criminel moderne, inscrite dans deux grands paradigmes épistémologiques (la phrénologie et la physiognomonie), ne peut être dissociée de la construction d'un corps respectueux de la loi. Il parle en ce sens d'une « archive d'ombres », sorte d'archive générale et inclusive positionnant les individus à l'intérieur d'un terrain social : « Cette archive contient des archives subordonnées, territorialisées, dont l'interdépendance sémantique est ordinairement obscurcie par la “cohérence” et l’“exclusivité mutuelle” des groupes sociaux inscrits dans chacune d'entre elles. » Dans une telle archive générale, les traces visibles des corps des dirigeants politiques et des chefs trouvent aussi bien leur place que celles des corps des criminels, des fous, des « non-Blancs » ou des pauvres.

De ce point de vue structurel, l'archive photographique peut donc être comprise comme un système épistémologique, technique et social se concrétisant en une institution, « fournissant une relation d'équivalence générale entre les images » (p. 242). D'où l'importance de la matérialité des archives, et donc de leur lieu, de leurs supports et de leur système d'inventaire : « L'artefact central de ce système, dit Sekula, n'est pas l'appareil photographique, mais l'armoire de classification » (p. 241-242). C'est justement cette dimension structurelle et matérielle que le documentaire *The Halfmoon Files* (2007) du cinéaste berlinois Philip

Scheffner fait ressortir à partir d'une recherche archéologique portant sur le dispositif complexe des archives multimédias créées pendant la Première Guerre mondiale en Allemagne, dans un camp de prisonniers d'origine extra-européenne, appelés jadis « soldats coloniaux ». Leur rassemblement près de Berlin, au *Halbmondlager* de Wünsdorf, initialement prévu pour créer un *djihad* au service des forces de la Triple-Alliance (voir Lange 2010¹³), était associé à un encadrement scientifique ayant pour mission leur recensement anthropologique et linguistique par de nouveaux médias. Le travail artistique du film, constate très justement Friedrich Balke (2009, p. 61), consiste à rendre à ce dispositif complexe de formation d'un savoir « son événementialité et sa présence [*Gegenwärtigkeit*] spectrale ».

The Halbmoon Files est ponctué de longs moments de noir pendant lesquels on écoute les grésillements des disques sur lesquels ont été enregistrés en laboratoire par des chercheurs et des techniciens, selon une procédure standardisée, des nombres, des contes, des listes de mots, lus par des prisonniers africains ou indiens. Quelques photographies, soigneusement reprises et commentées, permettent d'apprécier la mise en scène de l'enregistrement des langues par une commission des archives phonographiques, étroitement associée aux recherches anthropométriques faites avec les instruments optiques. Outre la photographie, le cinéma et divers outils de mesure, on se servait d'un phonographe et de disques en gomme-laque pour enregistrer durablement les prestations des prisonniers¹⁴ (fig. 5 et 6).

C'est donc sur une scène scientifique que se produit la lecture des textes prescrits ou encore la production des sons au moyen d'objets muséifiés. D'autres sources, trouvées dans la ville de Wünsdorf et présentées comme l'« archive entière de l'histoire militaire de l'Allemagne », font apparaître le contexte culturel et politique d'une telle recherche anthropologique, menée dans le cadre d'une sorte de zoo humain¹⁵. En s'intéressant aux légendes et aux dispositifs de présentation des images et des sons archivés, le film déplace et déconstruit le regard du pouvoir scientifique, étroitement lié aux pouvoirs militaires et coloniaux.

Au cœur des *Halbmoon Files* figurent deux enregistrements sonores qui se font écho et par lesquels Scheffner donne une



Figure 5 : *The Halfmoon Files* (Philip Scheffner, 2007). © Pong



Figure 6 : *The Halfmoon Files* (Philip Scheffner, 2007). © Pong

idée de l'archive générale, au sens où l'entend Sekula, en réunissant des archives territorialisées mais interdépendantes sur le plan sémantique : l'un fait entendre les voix de prisonniers originaires de l'Inde, l'autre la voix de l'empereur Guillaume II. La dimension spectrale de ces voix sans corps se transforme au cours du film en une sorte de survivance résistante (au sens de Yerushalmi), grâce à une ouverture sur des espaces de sensations faisant surgir le non-synchrone, la déviation, l'interruption, le trouble. « L'imprévu n'est pas désiré », explique le commentaire

pour introduire l'écoute «aveugle» d'un disque où un prisonnier nommé Baldeo Singh prononce «guten Abend». Le plan suivant enchaîne sur une fiche jaune pâle, prévoyant l'inscription par les scientifiques de «remarques spéciales». Sur le document, on voit une phrase griffonnée en allemand : «Baldeo Singh hurle à la fin, sans avoir été sollicité, "bonsoir"» (fig. 7).

De ce «bonsoir», formant une sorte de *punctum* sonore, on passe à un bruissement indiscernable. Devant une lumière blanche, la voix du cinéaste reprend son commentaire pour expliquer la difficulté de cette procédure scientifique stricte, hantée par des irrptions et interruptions de toutes sortes. Ainsi, glissant de cette lumière blanche à un brouillard incertain et à un paysage flou, le commentaire ouvre l'espace des possibilités et des «trous» de l'historien, spéculant sur le choix des sujets, tributaire des informations personnelles des prisonniers, difficiles à vérifier : tel cet homme qui n'est peut-être pas originaire de la région du Punjab, mais parle le punjabi et préfère passer dans la baraque des scientifiques pour faire des enregistrements afin d'échapper à son travail quotidien ou «parce qu'il veut simplement parler à quelqu'un».

Ou encore : un autre prisonnier, échappant à la règle, convertit la phrase prévue par les scientifiques en un immense rire : «Je suis un prisonnier de guerre en 1914. L'empereur allemand s'occupe très bien de moi. Heil, Heil, Heil!» Et le film nous fera écouter

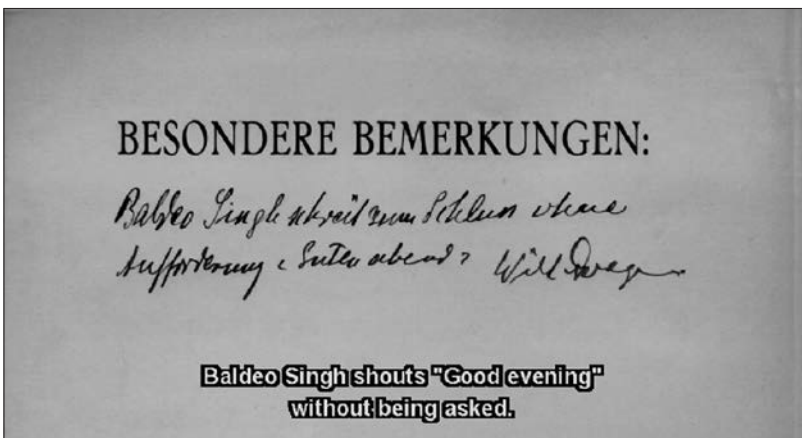


Figure 7 : *The Halfmoon Files* (Philip Scheffner, 2007). © Pong

peu après ce même empereur, débitant son adresse nationaliste « Au peuple allemand » pour annoncer l'entrée de l'Allemagne dans la Grande Guerre : « L'heure est venue de tirer l'épée. L'ennemi nous attaque en pleine paix. Debout ! Aux armes ! » Cet enregistrement sonore d'un discours prononcé en réalité par Guillaume II en août 1914 date de la fin de la guerre ; il a été fait par le même scientifique qui avait organisé la collecte des voix des prisonniers de guerre : Wilhelm Doegen, le directeur de la commission prussienne des archives sonores. Au lieu de synchroniser cette voix avec une photographie qui, elle aussi, semble à première vue provenir du moment historique du discours, *The Halfmoon Files* nous reconduit vers le dispositif d'enregistrement de la voix, minutieusement décrit dans les mémoires de Doegen (fig. 8).

Reliant deux temps et deux médias distincts, Scheffner met en relation trois régimes : le régime politique et symbolique de l'empereur qui, dans un élan de reconstitution, veut garder une trace de son discours inaugurant la Grande Guerre, même quand il devient clair qu'il va la perdre ; le régime technique qui permet de dissocier le temps initial de production de cette voix (sur le balcon du château) du temps de son enregistrement pour l'éternité ; enfin, le régime épistémique dans lequel s'ancre cette pratique, notamment par l'idée de la création d'un « musée des voix de tous les peuples » au moment même où s'invente « la Première Guerre mondiale ».



Figure 8 : *The Halfmoon Files* (Philip Scheffner, 2007). © Pong

Scheffner montre donc comment la construction du corps de l'autre (classé comme non-Blanc par les anthropologues, comme prisonnier de guerre par le pouvoir impérial) s'associe, au sein d'une archive générale, à la construction du corps de l'empereur. Ce dernier, surmontant son corps réel, mortel et défaillant, répétant après coup son discours au peuple allemand pour l'intégrer dans l'éternité spectrale de l'archive, institue ce que Louis Marin (1981) appelle le fantasme d'un corps unique, non plus seulement fondé sur le nom propre et ses icônes, mais s'appuyant aussi sur le gramophone et le cinématographe, les deux « systèmes d'inscription » (Kittler 1986) les plus modernes de l'époque — ne serait-ce que pour construire et affirmer vers la fin de la guerre la légitimité politique de son autorité. Ainsi, en montrant non seulement les objets et les documents, mais aussi les *relations* entre les pratiques qui les objectivent et les pratiques voisines dans lesquelles elles s'ancrent, le film devient lui-même archéologique. L'attrait de ces documents visuels et sonores naît de la capacité du film à les doter d'un réseau de hors-champs qui permet de deviner le principe même régissant, dans le temps, leur visibilité ou leur audibilité, en un acte de synchronisation qui garde la sensibilité pour le non-synchrone de ce que Koselleck (2003) appelle les « couches du temps ».

Vers la fiction

Incluant, dans une approche qu'on peut qualifier de « généalogique », les accidents, les infimes déviations ou encore les retournements des images et des sons provenant des archives, les démarches des trois films commentés jusqu'ici se situent à la source de la fabrique de l'histoire. Cela ne veut pas simplement dire qu'ils s'attachent, en tant que fables, à la mise en récit des codes fondamentaux d'une culture (de ses techniques et de ses schémas perceptifs), mais plutôt qu'ils tiennent également compte d'une taxinomie qui conduit à une pensée « sans espace » que Foucault (1966, p. 9) appelle, dans *Les mots et les choses*, « hétérotopique » : des « catégories sans feu ni lieu, mais qui reposent au fond sur un espace solennel » d'inspiration borgésienne, où un désordre hétéroclite et inquiétant perturbe la dimension fondamentale de la *fabula* et l'ordre existant d'un classement.

S'intéressant avant tout à ce qui rend les documents en question visibles, audibles ou lisibles, chacun des cinéastes invente un espace du possible qui tend vers la fiction : par une performance incluant la projection de bobines retrouvées et l'exposé de la recherche des statues coloniales toujours « vivantes » ; par le dépli de la logique d'un livre portant sur la trajectoire des matériaux traités par un film et la mise en scène d'une historienne devenant actrice au double sens du terme ; enfin, par l'exposition des techniques culturelles produisant une archive, la mise en relation des champs hétérogènes des mythes et des savoirs et un art du montage qui les intègre dans des blocs de sensations. Dans ces trois œuvres, deux modes d'affection se dégagent : l'un passe par la mise en scène du dispositif et la sensibilisation aux matériaux, l'autre par l'archive imaginée, ouvrant sur la fiction.

Mais il y a aussi, dans la création contemporaine, une tendance générale à un devenir fiction des images d'archives. Non pas au sens d'un genre télévisuel parodique dit « documenteur » (*mockumentary*), qui fait référence aux conventions de l'utilisation des archives dans le documentaire, mais au sens de ce que Deleuze (1985) appelle les « puissances du faux », mettant en valeur l'effet de fabulation dont peuvent être dotés des plans du réel. Pour Foucault (1977, p. 236), « il y a possibilité de faire travailler la fiction dans la vérité, d'induire des effets de vérité avec un discours de fiction, et de faire en sorte que le discours de vérité suscite, fabrique quelque chose qui n'existe pas encore, donc "fictionne" ». Au cinéma, la richesse des formes dans ce domaine est telle qu'on ne peut, en guise de conclusion, qu'en signaler quelques-unes, sans prétendre à la moindre exhaustivité (fig. 9).

Il y a tout d'abord le « genre » de l'essai, mélangeant science et art, vérité et fiction pour ouvrir non pas sur le terrain des certitudes, mais sur un réseau de connexions. Ainsi, dans son installation vidéo *Lettre au pilote qui a désobéi* (2013), Akram Zaatari fait-il référence à un épisode de la guerre menée par Israël contre le Liban en 1982, qu'il avait lui-même, enfant, documenté. Mais au lieu de révéler l'identité du pilote israélien en question, le film parcourt un certain nombre d'objets hétéroclites, tel le livre d'enfant *Le petit prince*, écrit par l'écrivain-aviateur Antoine



Figure 9 : *Tren de Sombras* (José Luis Guerin, 1997). © Films 59, Grupo Cine Arte et Institut del Cinema Català.

de Saint-Exupéry au cours d'une tout autre guerre. L'évocation d'une histoire *possible* passe souvent tout d'abord par la bande-son. Un exemple récent en est *Rédemption* (2013) de Miguel Gomes, dédié sans doute pour cette raison à Raúl Ruiz et à Chris Marker. Cette fable en quatre chapitres correspondant à quatre voix *off* associe un montage hétéroclite d'images frappantes (*Schlagbilder*) provenant d'actualités filmées à des fragments de films de famille et à des extraits de films de fiction : mélange transgénérique soumis à une logique diachronique. *Rédemption* situe ces récits dans quatre pays européens, à quatre moments différents de l'histoire. On ne comprendra les entrelacs énigmatiques de ces confessions que grâce aux dates qui apparaissent au générique de fin avec les noms des personnalités historiques à qui sont attribués ces souvenirs fabulés. Il y a aussi des cinéastes qui inventent des images d'archives pour mieux en exposer l'attrait. Ainsi le film onirique *Tren de sombras* (*Le spectre de Thuit*, 1997) de José Luis Guerin — le titre, « Train d'ombres », s'inspire du fameux texte de Gorki sur l'expérience inquiétante du cinématographe — crée-t-il des scènes muettes

en noir et blanc rappelant un film de famille des années 1920. Ces plans que j'appelle « retrouvés », enregistrés sur un support argentique dont le clair-obscur particulier est accentué par l'ajout d'une patine de film usé, se joignent dans le film aux plans somptueux en couleurs dorées, tournés en 35 mm sur les mêmes lieux, mais dans la pénombre automnale. Le son contribue à l'apparition d'un monde fantasmagorique de variations de lumière et d'ombre qui transforme cette étude mélancolique en hommage poétique aux techniques culturelles et à la mémoire du cinéma. Enfin, il y a encore les films de fiction qui intègrent des plans d'archives (vrais ou faux) pour créer des effets multiples. C'est la longue histoire dont *Citizen Kane* est la vedette. Mais il est rare que l'émotion susceptible de naître de ce type d'incorporation soit suscitée par des moyens aussi subtils que ceux qu'emploie Edgardo Cozarinsky dans son film *Nocturnos* (2011), qui suit le courant de conscience d'un homme errant dans la nuit de Buenos Aires après avoir attendu en vain le retour d'une femme. Au fil de rencontres insolites, de réflexions et de souvenirs, enchaînés en une série de travellings dans des rues désertes, se superposent avec des intensités variables des scènes dramatiques (de violence, de catastrophe, de répression et de guerre) tirées de films en noir et blanc (fig. 10). Plus on progresse dans cette série d'extraits en surimpression, qui mènent peu à peu de la fiction au documentaire, plus ils s'imposent dans



Figure 10 : *Nocturnos* (Edgardo Cozarinsky, 2011).

la fiction première, finissant par hanter et innerver les lieux de Buenos Aires filmés aujourd'hui. Ce sont des plans « retrouvés » qui échappent à tout classement, à toute détermination : fidèle à Borgès, Cozarinsky mélange ainsi inextricablement mémoire et sensation.

Université Paris 8

NOTES

1. Des inventions et des techniques de la fin du XVIII^e siècle développées tout au long du XIX^e siècle ont contribué à créer une nouvelle forme d'archives qui, au-delà de l'utilité administrative, permettait aux historiens de se baser sur des « documents » pour construire l'« histoire » autrement qu'à partir d'Annales ou de récits antérieurs (voir Veyne 1971, p. 114). Sur la contemporanéité entre la naissance du cinéma et l'âge de l'archive, voir notamment Doane (2002, p. 221-222).

2. « Une source ne peut jamais dire ce que nous devons dire », souligne Reinhart Koselleck (1979, p. 206), en précisant que « ce qui fait d'une histoire de l'histoire n'est jamais déductible des sources seules : il faut une théorie d'histoires possibles, pour pouvoir faire parler les sources ».

3. J'ai commenté ailleurs quelques-unes des nombreuses lectures du geste symptomatique de Godard, ancré dans l'histoire culturelle de la cinéphilie française et dans une avant-garde que Peter Wollen a appelée « européenne » pour l'opposer à l'avant-garde américaine (voir Blümlinger 2013, p. 249-262).

4. Sur la dialectique de la mémoire et de l'oubli dans *Histoire(s) du cinéma*, voir entre autres Aumont (1999).

5. Il faut ajouter que les *Histoire(s) du cinéma* ont été également montrées au cinéma et qu'il en existe même une forme plus courte, condensée en 84 minutes, intitulée *Moments choisis des Histoire(s) du cinéma* (2004) et faite pour la salle de projection. Les huit volets de la version intégrale ont également été montrés dans le cadre d'expositions, notamment dans un dispositif de vision de Dan Graham, ménageant des transparences et des reflets entre les espaces de vision, à la Documenta de 1997, dirigée par Catherine David.

6. Les études sur le *found footage* et le montage s'accroissent depuis quelques années et j'y ai aussi contribué (Blümlinger 2013). Sans vouloir prétendre à l'exhaustivité, on peut citer, après Tom Gunning, William Wees et Bart Testa, quelques auteurs comme Marco Bertozzi, Livio Belloi, Nicole Brenez, André Habib, Sylvie Lindeperg, Patrick Sjöberg, Jeffrey Skoller ou encore Georges Didi-Huberman. Sur ce point, voir aussi le texte d'André Habib dans le présent numéro.

7. Cette phrase du film d'Alain Resnais et de Chris Marker (l'auteur du commentaire) se poursuit ainsi : « [...] et quand nous aurons disparu, nos objets iront là où nous envoyons ceux des nègres : au musée. »

8. Chris Marker avait en effet formé des cinéastes guinéens, afin de les aider à filmer la lutte engagée pour la libération et la transformation politique de leur pays, et ces plans proviennent probablement d'un de ces cinéastes. Voir le témoignage d'Anita Fernandez à l'Arsenal dans le cadre du programme « Living Archive », le 17 juin 2013.

9. L'Arsenal — Institut für Film und Videokunst (connu auparavant sous le nom de Freunde der Deutschen Kinemathek et fondé par Ulrich et Erika Gregor) a

collectionné en cinquante ans plus de 8 000 films. « Living Archive » est un vaste programme d'animation de ces archives, reliant la recherche, la programmation et la création artistique contemporaine et visant par là non seulement la possibilité de conservation des archives, mais aussi leur rôle dans la formation du nouveau en art. Voir Schulte Strathaus *et al.* (2013).

10. Les formes possibles d'un « troisième cinéma » (au sens du manifeste de 1969 d'Octavio Getino et de Fernando Solanas), qui se décoloniserait sur plusieurs niveaux et ne se situerait ni du côté du cinéma industriel américain, ni du côté d'un cinéma d'auteur européen, ont fait l'objet de divers débats idéologico-esthétiques au fil des années 1970 (voir Hennebelle 1979).

11. Il s'agit de Lindeperg (2007).

12. Le néologisme *Schlagbild* a été créé par Warburg, dans le contexte de son iconographie politique portant sur la recherche des images-paroles. Un *Schlagbild* est à la fois une sorte d'image-choc et une image de marque, fonctionnant comme un *Schlagwort*, un mot-clé ou un cliché circulant dans les médias. Voir Diers (1997).

13. *Halbmondlager* signifie « camp du croissant de lune ». Les Allemands y internaient surtout des « soldats coloniaux » musulmans.

14. Sur un document photographique, on voit l'implication des corps dans ce processus d'enregistrement sur disque en gomme-laque, au moyen d'un immense cornet devant lequel se tiennent les prisonniers, les scientifiques se servant de fiches de papier pour la lecture et les techniciens veillant à la bonne distance de la bouche du sujet parlant par rapport au cornet d'où partait le stylet enregistreur.

15. Ainsi un livre allemand de 1916, intitulé *Le cirque ethnique de nos ennemis*, est-il présenté dans son historicité médiatique, en tant que livre lu, gribouillé par une petite fille qui remplissait l'espace libre au-dessous des photographies des « soldats coloniaux » enrôlés par l'Angleterre ou par la France, et transformés en animaux entraînés par leurs maîtres colonisateurs.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Aumont 1999 : Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, 252 p.

Balke 2009 : Friedrich Balke, « "Rete mirabile". Die Zirkulation der Stimmen in Philip Scheffners *Halfmoon Files* », *Sprache und Literatur*, vol. 40, n° 104, 2009, p. 58-78.

Blümlinger 2013 : Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013, 389 p.

César 2013 : Filipa César, « From bronze into celluloid », dans Stefanie Schulte Strathaus *et al.*, *Living Archive. Archive Work as a Contemporary Artistic and Curatorial Practice*, Berlin, Arsenal — Institut für Film und Videokunst/b_books, 2013, p. 46-51.

Deleuze 1985 : Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, 378 p.

Deleuze 1998 : Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » [1998], dans David Lapoujade (dir.), *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p. 291-304.

Deleuze et Guattari 1991 : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, 206 p.

Derrida 1995 : Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, 154 p.

- Derrida 2001** : Jacques Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans Gad Soussana, Alexis Nouss et Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 79-112.
- Didi-Huberman 2002** : Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, 592 p.
- Didi-Huberman 2003** : Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, 235 p.
- Diers 1997** : Michael Diers, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Francfort, Fischer, 1997, 224 p.
- Doane 2002** : Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, 288 p.
- Foster 2004** : Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, n° 110, 2004, p. 3-22.
- Foucault 1966** : Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, 400 p.
- Foucault 1969** : Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, 257 p.
- Foucault 1971** : Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans Suzanne Bachelard *et al.* (dir.), *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 145-172.
- Foucault 1977** : Michel Foucault, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps », entretien avec Lucette Finas [1977], dans *Dits et écrits 1954-1988, III, 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994, p. 228-236.
- Hennebelle 1979** : Guy Hennebelle, « L'impact du troisième cinéma », *Tiers-Monde*, vol. 20, n° 79, 1979, p. 623-645.
- Hering 2013** : Tobias Hering, en collaboration avec Filipa César et Catarina Simão, « Gespenster der Freiheit/Spectors of Freedom », dans Stefanie Schulte Strathaus *et al.*, *Living Archive. Archive Work as a Contemporary Artistic and Curatorial Practice*, Berlin, Arsenal — Institut für Film und Videokunst/b_books, 2013, p. 110-117.
- Kittler 1986** : Friedrich A. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1986, 430 p.
- Koselleck 1979** : Reinhart Koselleck, « Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt », dans *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Francfort, Suhrkamp, 1979, p. 176-207.
- Koselleck 2003** : Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Francfort, Suhrkamp, 2003, 399 p.
- Kracauer 1927** : Siegfried Kracauer, « La photographie » [1927], dans *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Québec/Paris, Les Presses de l'Université Laval/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008, p. 43-60.
- Lange 2010** : Britta Lange, « Archiv und Zukunft. Zwei historische Tonsammlungen Berlins für die Humboldt-Sammlung », *Trajekte*, vol. 10, n° 20, 2010, p. 4-6.
- Lindeperg 2004** : Sylvie Lindeperg, « Itinéraires : le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire », *Cinémas*, vol. 14, n° 2-3, 2004, p. 191-210.
- Lindeperg 2007** : Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, 288 p.
- Lindeperg 2013** : Sylvie Lindeperg, *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2013, 280 p.
- Marin 1981** : Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981, 300 p.

- Mulvey 2006** : Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Londres, Reaktion Books, 2006, 216 p.
- Rajchman 2000** : John Rajchman, *The Deleuze Connections*, Cambridge, MIT Press, 2000, 167 p.
- Revel 2002** : Judith Revel, *Le vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipses, 2002, 68 p.
- Schulte Strathaus et al. 2013** : Stefanie Schulte Strathaus et al., *Living Archive. Archive Work as a Contemporary Artistic and Curatorial Practice*, Berlin, Arsenal — Institut für Film und Videokunst/b_books, 2013, 288 p.
- Sekula 1986** : Allan Sekula, « Le corps et l'archive » [1986], dans *Écrits sur la photographie*, édition établie et préfacée par Marie Muracciole, avec la participation d'Olivier Lugon, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013, p. 221-297.
- Veyne 1971** : Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* [1971], Paris, Seuil, 1996, 438 p.
- Veyne 1978** : Paul Veyne, « Foucault révolutionne l'histoire » [1978], dans *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 383-429.
- Yerushalmi 1993** : Yosef Hayim Yerushalmi, *Le Moïse de Freud. Judaïsme terminable et interminable*, traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud, Paris, Gallimard, 1993, 266 p.
- Zaatari 2006** : Akram Zaatari, « Photographic Documents/Excavation as Art », dans Charles Merewether (dir.), *The Archive*, Londres/Cambridge, Whitechapel Art Gallery/MIT Press, 2006, p. 181-184.

ABSTRACT

The Attraction of Recovered Shots

Christa Blümlinger

The archival impulse which Hal Foster sees as a part of contemporary art is also found in cinema. This article does not seek to add to the theory around found footage or compilation films, but rather takes an aesthetic approach to the act of re-using in three films (by Filipa César, Jean-Louis Comolli with Sylvie Lindeperg, and Philip Scheffner) which involve the *dispositif* of the archive itself. The goal is to outline the epistemological field in which the aesthetic operations re-using or recomposing archival images and sounds operate. Some experimental works, taking up elements of film history, explore the epistemic quality of recording technology and the unity of the experience of viewing or listening to a visual or aural document. This article also analyses the mental states created by the re-use of images and sounds, in that the forms associated with this *archaeological art* give rise to an awareness of the apparatus and of the temporal logic of the archive—and following on from that to a potency of the imagination, leading to fiction.