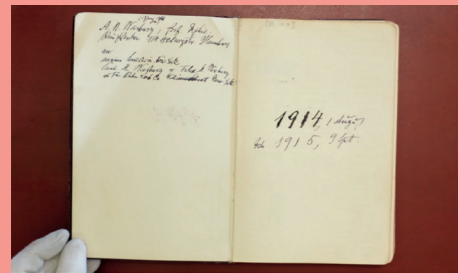


L'archive se réfère à l'histoire, mais aussi à tous les lieux où elle est accessible: bibliothèques, dépôts, collections. Et le documentaire, parce qu'il est l'expression d'un vécu, d'une expérience subjective que le concept n'arrive pas à saisir, propose une histoire des hommes par le cinéma, qui dépasse le cadre de l'information pour permettre à la création d'émerger, à la durée de l'observation de se faire jour. Le documentaire poursuit un certain régime d'image, défait des automatismes liés à l'évidence du visible au cinéma, et s'ouvre à la possibilité d'une saisie du réel à partir de ses hors-champs. Mais ce que fait le plasticien, qui filme et use de la pratique documentaire, est d'imaginer des dispositifs qui séparent, pour en incarner la matérialité, le film du support qui le fait naître. Ainsi produit-il des mises en espace de films, des formes de récits, des connexions intempestives et dialectiques, un traitement parfois de la pellicule, qui déplacent le regard ailleurs que selon la reconstitution et l'observation, autrement dit selon des artefacts.



Natacha Nisic, *Plutôt mourir que mourir*, © Natacha Nisic

Qu'en est-il alors de l'utilisation de l'archive dans ces conditions? Dès lors que l'intervention sur le réel se fait selon une transformation du régime des images par les plasticiens? Ne dit-on pas qu'on peut tout faire dire non seulement aux images, mais plus encore à l'archive? En d'autres termes, ne peuvent-elles pas, sachant cela, se faire l'instrument idéologique d'une manipulation?

Quand règne un tel discrédit sur la véracité des événements, comment l'archéologie du voir, les références à la mémoire, la réappropriation des sources anciennes, peuvent-elles trouver à donner foi et forme au réel, plus encore lorsque l'image n'offre pas la matérialité de la preuve? Pour être cru, il faudrait pouvoir en témoigner, authentifier l'événement, montrer qu'il est irréfutable. De quelle politique de la mémoire le cinéma des plasticiens pourrait-il être le garant, voire le héraut? La croyance en l'archive peut-elle rétablir une confiance dans l'image en permettant à des images perdues de revenir, à des processus d'être réitérés, à tout ce qui était frappé de disparition, de survivre? Et selon quelle forme?



Natacha Nisic, *Plutôt mourir que mourir*, © Natacha Nisic

Là où le documentaire penche du côté du traitement du document à partir du témoin qui authentifie et conteste l'amnésie permanente ou temporaire, la motivation première du plasticien se situe en terme de processus de réinterprétation permanente du passé, à l'aune de la société actuelle. Filmer, montrer est une vérification que des artistes peuvent alors réussir à déporter vers un terrain plastique qui interroge la croyance dans les images autrement. La démarche de **Harun Faroki** apparaît emblématique qui confronte les outils de la destruction et ceux de la production: les images des frappes chirurgicales de drones durant la guerre du

Golf, associée à celles de chaînes de montage industrielles. Il pose un regard qui démonte la fabrique des images en les connectant à d'autres, selon une opération de différenciation qui fait surgir de nouveaux assemblages entre les images et entre les significations. Ainsi ces films construits à partir d'archives historiques *Images du monde et inscription de la guerre* (1988): ces images aériennes des camps de concentration que l'on n'a pas su lire au moment de leur production; ou *Sursis* (2007), l'un des rares films des camps, tourné par des juifs sous les ordres des nazis dans le camp de Westerbok en Hollande. Ces images,

6.

L'ARCHIVE, UNE HISTOIRE DES REGARDS

Faroki propose de les relire suivies de ses commentaires. Un nouvel œil sonde les vues aériennes des camps, tel qu'on aurait été censé les voir; il en est de même pour les vues du camp apparemment modèle de Westerbok. Il écrit une histoire des regards "possibles", en reprenant des images auxquelles un regard a manqué. Et cela dans le but de rétablir une croyance en une expérience de vérité par le biais des images d'archive. L'archive n'est sans doute pas inutile pour identifier ou reconnaître, mais surtout devient une trace qui concerne avant tout le regard que nous pouvons poser sur ces images aujourd'hui.

"Le réel doit être fictionné pour être pensé" souligne Jacques Rancière¹. Cette utilisation de l'archive par les plasticiens n'en détruit pas la valeur historique et politique, mais inscrit la lacune inhérente à l'archive, toujours partielle, toujours manquante, au cœur des images, et relance inlassablement notre désir de croire, en montrant à nouveau ce qui par définition est irréprésentable et irréparable. **Khalil Joreige et Johanna Hadjithomas**, quant à eux, devant la difficulté à écrire l'histoire de la guerre du Liban — cette guerre civile n'ayant pas de vainqueur, ni de récit dominant — réinvestissent ses vestiges, et placent d'emblée la mémoire — sa transmission, sa résistance, sa persistance — sur un plan plus fictionnel que documentaire. Leur travail est alors celui d'une documentation qui se trouve mise en scène. *Le film perdu* (2003) en est un exemple métaphorique, qui raconte la perte de la bobine de leur film entre Aden et Sana au Yémen, de sorte qu'ils retrouvent et réinventent le film par le biais d'un autre film, refaisant l'itinéraire probable du film perdu. Mais aussi, et c'est tout l'enjeu de *Libanese Rocket society*, Khalil Joreige et Johanna Hadjithomas explorent des images d'archive dans la mesure où elles permettent de réactiver un imaginaire. Les scientifiques rêveurs de la *Libanese Rocket society* mènent un projet improbable: partir à la conquête de l'espace et construire une fusée au Liban. Ce faisant, sont réactualisées les mythologies des années soixante, les grandes idées révolutionnaires ainsi que l'aspiration à la modernité et à la contemporanéité de l'Orient. En vérité, "Il n'existe pas d'histoire simple, ni même d'histoire tranquille. Si l'archive sert effectivement d'observatoire social."³

Si bien que le dernier film-essai *Plutôt mourir que mourir*⁴ de **Natacha Nisic**, filmé dans la bibliothèque de la Warburg Haus à Hambourg, apparaît comme une traversée biographique, aussi bien que comme un document historique, donnant à voir les archives cinématographiques des tranchées de 14 à partir des deux boîtes de fiches restantes d'Aby Warburg et de ses journaux intimes. Ce dernier, historien d'art allemand et sergent durant le conflit, s'incarne par la voix et les mains de Natacha Nisic tournant les pages de ses journaux. On y découvre

un homme qui espère dans l'universalité de la culture pour combattre la folie militariste de son pays alors qu'il lutte au même moment avec sa conscience qui bascule dans la schizophrénie. La guerre dans le film devient une fiction en ce qu'elle se raconte selon une histoire d'autant plus inexacte qu'elle est absurde: le désir de conquête mortifère de l'Allemagne dont Warburg observe les techniques idéologiques via la récolte méticuleuse "des documents du mensonge", cartes postales et journaux de propagande. Avec son film, Natacha Nisic tente une approche de la question de la croyance dans l'archive en regardant la guerre latéralement. Du côté de l'ennemi d'abord, et ensuite par-delà les cultures telles celle des Indiens Hopis, tribu observée par Warburg lors d'un séjour en Amérique, et qui se trouve avoir combattu dans les forces alliées durant la Grande Guerre. Nisic, en traversant l'espace mental d'Aby Warburg, construit un film événement à la fois poétique et mémoriel sur les impensés de l'histoire. **Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi**⁵, plasticiens de la pellicule, ne font rien d'autre lorsqu'ils accusent l'histoire occidentale de vision partielle. Une vision finalement sans regard véritable. Avec des grossissements, des colorisations, des refilmages, des reprises, ils ralentissent l'histoire, observent la matière de photogrammes anciens et abîmés, qu'ils donnent à regarder comme des tableaux. La matérialité du fonds d'archives cinématographiques amateurs, auquel ils offrent une nouvelle présence, fonde ainsi une nouvelle histoire des regards. *Images d'Orient et Tourisme vandale* (2001) présentent la violence coloniale sous la loupe grossissante de leur caméra analytique attentive aux jeux de regards entre colons et colonisés. Ailleurs, les traces de brûlures, les déchirures, les manques sur le support de la pellicule sont mis en valeur pour rendre perceptible la désagrégation d'images qui cependant refont surface. "Pour nous, le passé n'existe pas, pas plus que la nostalgie. Seul le présent existe." Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi interrogent ce qui a disparu et qui alors se manifeste à nouveau au regard. Une lutte contre l'oubli mais également contre la disparition des films et l'absorption d'un savoir-faire par la numérisation que l'on retrouve dans cette nécessité d'un conservatoire vivant des techniques cinématographiques, à l'ère où le numérique s'impose. Faisant que des artistes organisent des systèmes de production parallèles, afin de ne pas perdre ces témoins de l'histoire du cinéma que sont les vieux supports et les anciens matériels de projection. De fait, qu'est-ce qui, dans l'expérience des traces de l'histoire, fait sens pour l'artiste qui utilise la pellicule 35 millimètres ou le super 8, alors que l'on bénéficie de la technologie numérique? **Khristine Gillard**, documentariste et plasticienne, cofondatrice de l'atelier LABO, atelier de recherche sur support argentique, explique:



Kristine Gillard, *Miramen*, © Kristine Gillard

"L'empreinte argentique tente d'en garder une mémoire, non linéaire; imprimée dans la masse, l'épaisseur de la matière, ses rugosités, brûlures et transparences." Dans *Miramen* (2011), la mémoire convoquée est celle à la fois de la pellicule super 8 et d'un territoire, la Camargue, dont Khristine Gillard fait un lieu de compénétration entre l'homme et l'environnement naturel. Ce suspens de l'histoire, accentué par la lumière radicale induite par le support argentique et le développement, oblige à un regard à la limite de l'image, là où elle disparaît. Par le contraste des couleurs et le grain de la pellicule obtenu, Khristine Gillard "archéologise" le réel et façonne des images confiantes en leur durée. Ces terres accidentées, voire invivables, habitées tant par les bêtes que par les manadiers, le film *Miramen* travaille à les préserver — aussi bien, sinon autrement — que par le plan de conservation et de protection du littoral, en en pérennisant la trace.

Raya Baudinet-Lindberg

- 1 Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique éditions, 2000, p. 61.
- 2 Khalil Joreige et Johanna Hadji-Thomas, prix Marcel Duchamp 2017 pour leur projet *Discordances/unconformities*.
- 3 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Editions du Seuil, 1989, p.39.
- 4 *Plutôt mourir que mourir* de Natacha Nisic, présenté à l'auditorium du Louvre à Paris aux journées internationales du film sur l'art, janvier 2018.
- 5 Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, *Notre caméra analytique*, Post-éditions/Centre Pompidou, 2015. Exposition l'archive comme œuvre et l'œuvre comme archive, exposition au Centre Pompidou à Paris en septembre /novembre 2015.

Raya Baudinet-Lindberg est Critique d'art (AICA) et Professeure d'Esthétique et de Recherche au Septanteciq, Ecole Supérieure des Arts de l'Image à Bruxelles.