HAL
open science

Le cinéma à l'épreuve de l'anachronisme. Contribution à une réflexion sur le visible moderne à travers le film-essai. Les cas de Godard, Marker, Kluge et Wenders

Gabriele Biotti

▶ **To cite this version:**

Gabriele Biotti. Le cinéma à l'épreuve de l'anachronisme. Contribution à une réflexion sur le visible moderne à travers le film-essai. Les cas de Godard, Marker, Kluge et Wenders. Art et histoire de l'art. Université Charles de Gaulle - Lille III; Università degli studi (Sienne, Italie), 2013. Français. NNT : 2013LIL30009 . tel-01238473

HAL Id: tel-01238473

https://theses.hal.science/tel-01238473v1

Submitted on 5 Dec 2015

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.

Université « Charles-de-Gaulle » Lille 3
Université de Sienne

École Doctorale « Sciences de l'homme et de la société »
UFR Humanités – Département Arts
Laboratoire de recherche : CEAC (Centre d'études des arts contemporains)
Dottorato « Beni Culturali e Storia Medievale » (Université de Sienne)
Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti (Université de Sienne)

THÈSE EN CO-TUTELLE

En vue de l'obtention du titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LILLE 3 « Charles-de-Gaulle »
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE SIENNE

Le cinéma à l'épreuve de l'anachronisme. Contribution à une réflexion sur le visible moderne à travers le film-essai. Les cas de Godard, Marker, Kluge et Wenders

Présentée et soutenue publiquement par Gabriele Biotti
Le 4 décembre 2013

Jury :
M. Édouard Arnoldy, Professeur des Universités (Université « Charles-de-Gaulle » Lille 3), directeur
M. Gianluca Venzi, Ricercatore (Maître de conférences) (Université de Sienne), co-directeur en co-tutelle
M. Laurent Guido, Professeur des Universités (Université de Lausanne)
M. Antonio Somaini, Professeur des Universités (Université de Paris 3 -Sorbonne Nouvelle)
M. Jérémy Hamers, Premier-assistant (Maître de conférences) (Université de Liège)

Année Académique 2012-2013

Introduction

Dans ce travail de recherche nous nous proposons d'analyser la manière dont le rapport entre le cinéma et l'anachronisme engendre une connaissance possible du visible. Nous allons le faire à partir d'un groupe d'œuvres cinématographiques appartenant à la typologie du film-essai. Nous questionnons cette forme du point de vue de sa proposition d'une certaine idée de temps ; cela nous permettra de saisir des manières spécifiques de questionner la notion de « visible » et les temps de son développement. Ce parcours se préoccupe de déterminer un espace d'interrogation du cinéma, des images, à partir de préoccupations de type historien.

Notre propos est de montrer comment s'entrecroisent deux pratiques, celle cinématographique et celle historienne, dans le but d'interroger certains aspects du déroulement temporel, jusqu'à pouvoir évaluer l'incidence de cet effet sur les modalités d'écriture autour du cinéma et de son histoire. Notre attention a été retenue par des épisodes de l'histoire des formes et de l'esthétique du film, capables d'exprimer des idées, des points de vue, sur l'ordre du temps ; une préoccupation majeure, celle de souligner l'effet de l'anachronisme sur les discours et les formes de l'art, est à la base de la recherche d'un espace de description, où des discours se confrontent, se parlent parfois, décrivent des trajectoires, redéfinissent des possibilités d'expression. Dans une telle « tension » temporelle, les œuvres élaborent ou cherchent des effets de connaissance, à produire selon des styles et des préoccupations spécifiques ; les configurations du visible engendrées par certains parcours disposent une nouvelle lisibilité soit du visible et des images, soit du temps.

Si le cinéma est abordé du point de vue de la création d'un certain ordre temporel, l'anachronisme mérite un questionnement en tant que notion capable de faire réviser notre conception habituelle du temps et du temps historique. Notion théorique pour repenser des marges, des partages, des limites, l'anachronisme au cinéma est ce qui signale l'espace d'un croisement entre des formes de l'expression, des hypothèses de vision et des

modalités d'explication de l'ordre temporel. L'œuvre peut être analysée comme moment de production d'un rythme spécifique, d'un ordre temporel dense, affirmant un espace « où devraient communiquer entre elles les disciplines qui posent ensemble problèmes du temps et problèmes d'image »[1].

Nous analysons les raisons de l'importance théorique de l'anachronisme et son effet sur le discours autour des images. Il est donc important de souligner l'alliance entre certaines expériences de l'image et du temps, pour bien saisir leur croisement et l'effet heuristique qui en dérive, dans un contexte culturel où nous n'avons pas encore cessé de nous demander quelle relation au temps nous cherchons, nous définissons ou (parfois) nous perdons de vue. En se modifiant selon les époques, le rapport au temps est à poser comme moment stratégique d'importance considérable en vue d'une construction historienne à plusieurs focales.

Lieu d'affirmation d'une *différence* temporelle, l'anachronisme rend possibles des discours à partir d'une autre conception du temps : un temps à disposer, à assembler, à *monter*. Un temps dont le signe récurrent est la variabilité de forme, nature, disposition. Nous allons clarifier les effets et l'action de l'anachronisme dans les discours et les réflexions, pour bien saisir à quel point cette notion peut actuellement revêtir une fonction-clé dans un questionnement croisé de formes de l'art et du temps. D'un point de vue théorique, nous allons nous référer à des auteurs qui ont analysé certaines spécificités du temps et sa fonction dans notre connaissance des choses ; cela a permis de faire émerger une dimension où c'est toujours un temps anachronique qui détermine les manières d'envisager l'écriture de l'histoire, la connaissance des événements, la création de séries temporelles qui élargissent la portée de toute histoire. De Friedrich Nietzsche à Charles Péguy, de Walter Benjamin à Siegfried Kracauer, de Michel de Certeau à Sylviane Agacinski, Georges Didi-Huberman, Paul Veyne et François Hartog, la notion de « temps » a été sondée selon les perspectives d'une chronologie différente, où toute hypothèse d'écriture de l'histoire est confrontée à la pluralité des parcours, à une fragmentation d'images et de discours, à l'affirmation d'une dimension mémorielle qui pluralise les

[1] G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*,

approches et les idées, les histoires et les écritures. L'anachronisme est la notion-clé, le point de passage, se déterminant entre des écritures d'historiens, des positions de philosophes et des travaux de cinéastes. Analysé par des philosophes et par des historiens, l'anachronisme s'insère dans l'ordre des discours pour les repenser et pour en dégager une nouvelle formalisation des problèmes et de la connaissance.

En tant que renversement d'un ordre chronologique normalement entendu, l'anachronisme est un moment de proposition d'un *temps autre*, permettant de jeter un regard dans les rapports entre un sujet et des images. Il s'agira de faire dialoguer ces questions à partir d'une « tension anachronique ». Elle pourra être vérifiée par le moyen des images et de la forme du film-essai, qui, dans certains cas, a travaillé à partir d'une telle sensibilité pour ce temps en mouvement.

C'est à un *voir comme essai* que nous nous intéressons, lequel, dans des parcours cinématographiques, déplace les discours figés, fait repenser des figures ou des « définitions » de notre tradition culturelle et de nos discours autour des images, jusqu'à la notion de temps en soi. L'anachronisme est une notion-passage, une frontière mobile entre les disciplines : entre des théories (souvent une des préoccupations de la forme-essai), des lectures de la durée (essentielles à toute opération historiographique) et des visions ou des regards (ce que le cinéma propose à notre attention de spectateurs). En tant que « valeur dans la culture »[2], l'essai autorise à saisir un sujet comme terrain d'expérience, confronté à un temps pluriel et à une variabilité d'expériences de l'image. C'est dans le sens de la relation que le sujet de l'essai travaille, pris entre plusieurs types d'images, formes de vision, transformations du regard.

Plutôt que sa crise ou son impossibilité définitive, une exposition de l'histoire à l'anachronisme est le moment d'un élargissement de méthodes et de sensibilité ; des procédures et aussi, souvent, des objets sont ainsi questionnés. Sur cette voie, se détermine « une connaissance *idiographique*

[2] M. Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX siècle*, Éditions Belin, coll. « L'extrême contemporain », Paris 2006, p. 43.

(*i.e.* qui traite du particulier) par opposition aux sciences *nomographiques* qui établissent des lois »[3].

L'anachronisme est ce qui prend le temps *à contretemps*, qui le déforme éventuellement, qui le module, jusqu'à en questionner avec insistance l'identité, pour découvrir l'effet du particulier, du fragment, dans la construction d'une dialectique de segments chronologiques. Il ne surgit pas exclusivement dans l'étude de l'histoire ou dans son écriture ; le cinéma a parfois montré une série de préoccupations en mérite au temps, à ses formes, aux temps croisés de l'image, à une identité de l'essai cinématographique comme forme de questionnement constant du temps. Une tension anachronique se montre à chaque fois que des oeuvres nous présentent un certain degré de complexification des temps et de leurs mouvements : un certain *assemblage*. Nous sommes en présence d'un élément imprévu, inattendu, qui surgit à la croisée de plusieurs parcours ; posé par l'effet des oeuvres, il travaille souvent pour déstabiliser les discours et les savoirs, pour le simple fait de son surgissement ; il se manifeste comme un symptôme : un passé qui réapparaît souvent inattendu, un présent qui a besoin de se positionner par rapport à un passé obsédant et à un futur à construire. Ou encore, le signe que nous n'avons pas encore pleinement abouti dans le contrôle des fantômes, conceptuels et identitaires, de notre tradition historique, dans le sens historiographique et d'histoire des disciplines. Certaines formes de l'essai cinématographique ont montré un intérêt particulier pour la construction d'un nouvel espace d'écriture de l'histoire, considéré du point de vue d'une expérience des images à analyser et évaluer selon un temps pluriel.

Garantie d'un savoir du multiple, l'anachronisme est une opportunité de relire les temps dans l'abondance, la dispersion et la disposition d'images, dans un contexte où le rapport au pluriel, à la disparité des dispositions visuelles, se donne à partir d'une perception multipliée et privée d'un axe de référence prioritaire. Il devient donc aussi la proposition d'un temps ouvert du cinéma, de la vision, de l'image, de la connaissance.

---

[3] H. Martin, *Le doute sur l'histoire*, dans G. Bourdé - H. Martin en collaboration avec P. Balmand, *Les écoles historiques*, Éditions du Seuil, coll. « Points histoire », Paris 1997, p. 346.

Une fois que l'idée même d'œuvre d'art en tant qu'unicité, ou forme idéale, a été substituée par celle d'une création capable de montrer les points ou les marges de nouvelle formulation de savoirs ou catégories, des rapports *non nécessaires*, nous pouvons souligner les effets du pouvoir spécifique du film-essai en tant que moment de bouleversement des espaces et des fonctions de définition des discours historiens et critiques. Le film-essai se rapproche en ce sens d'une certaine idée d'archive, vue comme ce qui fait en sorte que des choses dites, vues et filmées, écrites, créées, « ne se tassent pas à l'infini dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas dans une linéarité sans fractures »[4] ; il est important de souligner plutôt comment ces éléments se composent selon une multiplicité de rapports et une variabilité d'histoires. La fragmentation (de visions, d'idées autour du temps) se substitue à une histoire fermée, linéaire.

Le film-essai décrit, affirme, critique, confronte des connaissances, des points de vue ; il assemble des temporalités, pour construire des figures temporelles. Son rapport à l'histoire est un rapport aux images. Une certaine complexification s'engendre dans le travail entre le film-essai et l'anachronisme : elle est relative aux ordres, aux figures, aux formes du temps et aussi aux descriptions qu'il sera possible de donner en mérite aux œuvres, à leur classification variable, au croisement entre plusieurs séries temporelles et conceptuelles. Une certaine dialectique des images et du temps s'impose ; à ce propos, Georges Didi-Huberman a rappelé que « dialectiser n'est ni synthétiser, ni résoudre, ni 'régler' »[5] ; l'essai sera la formalisation d'une hypothèse d'un certain tableau de connaissance, ou la concrétisation d'un savoir de la disposition temporelle ; l'image est le début d'un travail de longue durée, un point stratégique dans une série où elle demeure en position optimale pour saisir la complexité de l'élément temporel. Mise à l'épreuve par l'anachronisme, l'image se découvre une notion capable de promouvoir une dialectique des savoirs et une idée d'historicité possible. Elle ouvre sur un temps à plusieurs visages et sur un cinéma marqué par une pluralité de noms, figures, lignes, formes,

[4] M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », Paris 1969, p. 150.

[5] G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2010, p. 65.

chronologies. Si déjà Friedrich Nietzsche exprimait dans ses *Considérations inactuelles* la nécessité de disposer toute pensée sous la lumière de l'inactualité, de la réflexion intempestive, critique envers les configurations dominantes, c'est avec Walter Benjamin et sa conception de l'histoire comme un effet croisé du passé et du futur dans l'espace problématique du présent, qu'une affirmation heuristique de l'anachronisme peut avoir lieu. Si l'histoire devient la recherche de tout ce qui peut être cité, visionné, croisé à d'autres connaissances, l'historien peut devenir quelqu'un préoccupé de mettre en mouvement le temps et de lui réassigner un certain sens, en utilisant la citation et les montages de connaissance pour configurer des connaissances nouvelles et souvent inattendues.

Nous allons donc interroger la place qu'occupent certains films dans la construction d'une *certaine* histoire, faite à partir des moyens et de certaines fonctions du cinéma. Il est possible de souligner, *dans* l'image, un travail de modulation d'un savoir et de ses formes, de sa nature, de ses préoccupations. Si une certaine dimension d'historicité s'engendre à partir de la pluralité d'échelles et de montages que le cinéma autorise et définit, les essais que nous avons analysé disposent toujours l'image au cœur de leur structure : pour la questionner, pour analyser ses effets sur d'autres images ou configurations, les éventuels degrés de connaissance qu'elle autorise, les couches ou les territoires qu'elle peut découvrir et signaler. Il s'agit en effet de cerner une zone où les formes de l'image sont questionnées, confrontées, montées ; en suivant ces déplacements d'images, ces temporalités de l'expression audiovisuelle, ces dispositions selon une chronologie plurielle et éclatée de l'image, nous nous confrontons à des conceptions du temps selon des configurations cinématographiques. Les expériences de l'image peuvent être questionnées en tant que laboratoires de temporalité : elles sont l'ouverture du temps et donc la possibilité de décrire d'autres histoires, d'autres développements. L'anachronisme assigne des espaces pour un certain savoir, en direction d'une différente idée de l'historicité, de l'histoire, de son écriture. C'est le sens de l'opération historiographique qui peut être questionné : mouvement vers l'autre, vers les incertitudes de toute configuration historienne, le film-essai multiplie les approches à la matière de l'image, au cinéma, tout en posant quelques

questions aux configurations temporelles. Entre images et histoire, la forme de l'essai « parle toujours de tensions, de réseaux de conflits, de jeux de forces »[6].

Comment définir l'objet « cinéma » ? Quelles variations a-t-il produit dans certains épisodes de son histoire ? Quelles lignes de pensée, de variation, ou aussi de déterritorialisation autorise-t-il ? Quel « système » peut-il engendrer, selon une *connectivité* des savoirs qu'il peut être opportun de valoriser et de rendre productive ? En suivant quelles stratégies l'image assure ce degré de liaison, de mise en relation ?

Les croisements d'image sont le point de formulation d'une certaine temporalité. Des formes de l'image se superposent et s'interrogent réciproquement, entre mélancolie de la perte du cinéma et hypothèses sur son futur. Une description de rapports variables entre des temps de l'image est produite ; cela, à partir de l'identité des films analysés en tant que supports d'inscription de traces temporelles, toujours en mouvement comme la trame même des expériences visuelles.

Il est important de se demander quel est l'effet d'une telle disposition d'images opérée par le film-essai : quelle mémoire et quelle histoire affirme-t-il, par ses propres moyens ? Selon quelles stratégies ? Quel régime (de temps, de pensée, de connaissance) se produit à partir d'un « effet » esthétique des images, capable de redéfinir et de relancer toute appartenance de l'image à un seul champ, à une seule histoire ?

Le film-essai a souvent décrit un temps indocile où la mémoire et l'histoire sont redéfinies par les images. Forme souvent libre des conventions ou des pré-concepts cinématographiques, le film-essai s'affirme comme moment capable de transformer notre manière de penser le temps, les temps de l'image, nos idées à propos du cinéma et des transformations dans l'espace des images. L'homme du cinéma aura découvert des possibilités de donner forme à des mémoires, à des contradictions temporelles ; lieu d'échanges, de confrontation et parfois superposition de plusieurs formes de la vision, l'histoire du cinéma se transforme en moment d'affirmation d'un temps anachronique de l'image,

[6] M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Éditions Gallimard, coll. « Folio histoire », Paris 1975, p. 75.

qui devient le lieu d'articulation d'autres histoires, d'autres mémoires, d'autres idées autour du réel et autour de l'image même.

Quelles opérations mémorielles passent par le film, et en particulier par le film en forme d'essai ? Et comment des supports comme le cinéma, la vidéo ou la télévision, entre autres, peuvent élaborer des parcours entre des temps différents ? Comment des films, des images, peuvent structurer et présenter une mémoire (ou des mémoires) du siècle ? Comment peuvent-ils les articuler ? Le « visible » dont il est question est un moment de croisements, rendu possible par un temps dont le sens et les configurations sont à réassigner et à repenser.

Le travail opéré par les films-essai analysés détermine la construction d'une nouvelle expérience temporelle : le résultat d'une dimension intermédiale qui se propose de penser le cinéma (et l'image) autrement ; une telle dimension *entre* les images est le signe d'un espace d'archive déterminant un certain positionnement : « entre la tradition et l'oubli, cela fait apparaître les règles d'une pratique qui permet aux énoncés de subsister et en même temps de se modifier régulièrement. C'est le *système général de la formation et de la transformation des énoncés* »[7]. Le système variable, ou l'espace « entre-images », affirment un temps de transformations : une histoire en tant que superposition de séries, variations, échanges : « une histoire du cinéma de plus large portée, *une histoire croisée des images* »[8]. D'une simple histoire du cinéma le discours se déplace vers des relations capables de structurer une certaine définition de l'image et du savoir.

Quelle idée de théorie et quelle idée d'histoire en dérivent ? En tant que forme esthétique, le film-essai révèle son travail d' « écriture » mémorielle, d'inscription d'un certain nombre de traces mémorielles, des traces d'une certaine histoire du cinéma et des médias. Un lien s'affirme, entre des formalisations d'une mémoire en images (un temps mémoriel selon les exigences du cinéma et de la forme-essai) d'un côté, et les effets qu'une trame d'images peut avoir sur notre conception du temps de l'autre. Dans un contexte où l'histoire du cinéma peut « revendiquer sa *dispersion* »[9], elle est

[7] M. Foucault, *op. cit.*, p. 151.

[8] É. Arnoldy, « Présentation », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 14, n. 2-3, printemps 2004, « Histories croisées des images » (numéro préparé sous la responsabilité d'Édouard Arnoldy), p. 8.

[9] *Ibid.*, p. 11.

aussi à insérer dans une sphère plus ample, où les échanges et les liaisons montrent une dispersion : dispersion temporelle, d'images, de visions, de discours et de connaissances. Pour reprendre les mots de Siegfried Kracauer, il est possible d'explorer des zones « où bien des vues traditionnelles, bien des procédures habituelles, n'ont plus cours »[10]. Des zones donc où le temps et ses configurations méritent un nouveau questionnement, selon une exigence : celle de faire retour sur la production d'images (cinématographiques, mais pas seulement) ; de ce point de vue, notre monde d'images, « nous fait cohabiter avec des foules de fantômes et douter de l'homogénéité de notre temps »[11].

Ce travail s'inscrit dans une pluralité de temps, de durées, de manière qu'il soit possible d' « entrecroiser les analyses d'images, de textes et de discours »[12], selon les exigences d'une histoire problématique, qui permet de se confronter à une certaine pluralité. En proposant une analyse discursive dans la modalité d'archive, ce qui peut être montré est le discontinu, l'ouverture aux temporalités souvent disjointes. Un « savoir » autour du cinéma, en sens historique et théorique, peut être défini comme l'effet de la création de séries d'éléments dispersés, variables, dont le rapport réciproque reste à déterminer. Cela, à partir du « fonctionnement », en sens esthétique-formel, du film dans la forme de l'essai, vu comme proposition d'un « visible » en tant qu'ouverture, opportunité d'enquête, d'analyse, de recherche, de complexification aussi. Le film-essai est donc questionné en tant que forme inquiète de recherche, en tant que préoccupation, doute, hypothèse sur l'état ou la condition des images, dans leur historicité et dans leur identité d'objets temporellement complexes. La forme-essai est découvreuse de liens, de rapports ; garantie d'un travail d'histoire où le temps est à interroger à chaque fois, l'essai a souvent offert son point de vue, ou d'ancrage, pour explorer les *virtualités* du temps. Le « visible » de référence devient donc soit le résultat d'un certain travail

[10] S. Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, trad. C. Orsoni, Éditions Klincksieck, coll. « Un ordre d'idées », Paris 2006, p. 57.

[11] S. Agacinski, *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX siècle », Paris 2000, p. 17.

[12] É. Arnoldy, *De la rumeur infinie des archives. Questions posées aux fins d'une histoire de la production culturelle*, dans I. Bessière - J. A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Éditions de l'INHA, Paris 2002, p. 27.

d'essai, soit la disposition de cadres de lisibilité et visibilité, dont le sens devrait être déterminé selon la construction d'une *expérience* des images.

De ce point de vue, tout document rencontré sur le parcours historien, toute présence d'archive, s'imposant dans sa force de symptôme, permet de repenser globalement les écritures du temps. C'est de ce point de vue qu'il est possible d'insérer ce travail dans la construction d'une histoire culturelle des images, où les regards, *tous* les regards, sont croisés, confrontés, mesurés en sens temporel ; dans un groupe de relations capables de construire, de faire voir, les manières possibles de définition du savoir, ce discours trouve sa position entre l'histoire, la mémoire, l'anachronisme et les images. Le regard posant des questions à notre manière de penser outre que d'agir, une analyse des effets de l'anachronisme sur le cinéma permet de questionner tout un terrain historique. Au lieu de postuler une éventuelle continuité, avec son temps escompté et son terrain stable de formation et définition, les images, véritables formes de la pensée et de définition d'ordres du temps, permettent de valoriser une histoire qui « n'existera jamais sous forme unifiée »[13].

Chacun à sa manière spécifique, Wim Wenders, Chris Marker, Jean-Luc Godard et Alexander Kluge, ont questionné dans certains de leurs essais des idées de temps et d'historicité, en assignant une importance particulière au rôle des images et de la mémoire. Seront objets d'analyse *Tokyo-Ga* (*id.*, 1983) de Wenders, *Sans soleil* (1982) et *Level Five* (1996) de Marker, certains passages des *Histoire(s) du cinéma* (1988-97) de Godard et *Vermischte Nachrichten* (1986), *Die Liebe Stärt Der Kalte Tod* (1995) et *16minutenfilme* (2007) de Kluge. Si Wenders se demande quels rapports lient le cinéma et la télévision, la mémoire et le futur de l'image, mais aussi le réel et le réel mis en image, Marker n'a pas cessé, dans ses essais, de confronter et de montrer des images d'hier, d'aujourd'hui et aussi de demain, jusqu'à poser la question de leur incidence sur nos modalités de faire expérience du monde et d'en garder mémoire. L'histoire du cinéma est pour Godard une occasion pour combiner, disposer et revoir un patrimoine

[13] J. Aumont, « L'histoire du cinéma n'existe pas », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 21, n. 2-3, « Des procédures historiographiques en cinéma » (numéro préparé sous la responsabilité de Laurent Le Forestier), printemps 2011, p. 155.

d'images, tout en questionnant les méthodes pour le lire et le commenter. Chez lui, le film-essai devient un outil fondamental pour questionner les durées temporelles : celle du cinéma et celle du sens de sa présence et position d'auteur dans une histoire du cinéma articulée. Chez Kluge enfin, le cinéma se transforme incessamment et devient un espace nouveau, un lieu d'assemblages, de montages entre pratiques de l'image ; influencé par les formes de la télévision, du journalisme, des systèmes multimédia et en général par la communication, l'essai klugien assure le travail d'une histoire qui ne cesse de se transformer et de se déplacer.

L'histoire et les images se croisent en formant une région qui « n'est pas tant une entité unifiée avec un esprit qui lui est propre, qu'un fragile agrégat de tendances, d'aspirations et d'activités qui le plus souvent se manifestent indépendamment les unes des autres »[14].

Nous étudierons donc des étapes d'une opération complexe : rendre visible une certaine mémoire, poser des questions à l'histoire et à la mémoire du cinéma, construire un espace où le temps du cinéma rencontre d'autres temporalités et s'ouvre vers des imprévus et des croisements, vers plusieurs relations multiples : ces temps « feuilletés, imbriqués, décalés, chacun avec son rythme propre »[15], engendrent un questionnaire. Comment répondre à certaines sollicitations de ce temps d'images en réseau, en vue de la valorisation d'un sens pluriel du cinéma ? Les œuvres analysées engendrent une certaine expérience du temps, en montrant parallèlement la variation des ordres temporels.

Moment de questionnement de l'histoire et de son écriture ou surface d'inscription de signes, traces, formes de l'image, les films autorisent des jonctions pour penser à une idée du temps, de l'image, du discours.

[14] S. Kracauer, *op. cit.*, p. 126.

[15] F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXème siècle », Paris 2003, p. 26.

Première partie

Chapitre 1.

L'anachronisme: enjeux et effets d'une question théorique

I. Histoire, mémoires, anachronies.

L'opération d'écriture de l'histoire est une forme qui permet soit d'essayer d'expliquer le temps, soit de faire du temps un objet complexe, structuré par des durées entrecroisées. L'historien divise, fragmente, sonde le temps et produit des configurations qui peuvent rendre intelligible un certain développement du monde humain. Mais sa recherche peut aussi lui montrer que toute opération visant une fixation du temps est aussi un geste de division entre le soi et l'autre, le connu et l'inconnu. L'historiographie présente un lieu symbolique duquel le récit historien peut prétendre une mise en ordre du désordre du temps.

Comme l'a observé Michel de Certeau, l'écriture de l'histoire, à partir de sa prétention d'une rationalisation réductrice du temps, souvent « joue le rôle de rite d'enterrement, exorcisant la mort et l'introduisant à l'intérieur même de son discours. Il a fonction symbolisatrice en permettant à une société de se situer en se donnant dans son propre langage un passé »[16].

L'écriture est aussi la promotion d'un langage qui, en faisant parler le passé, le supprime dans ses effets : à la limite des effets potentiellement dangereux, qui pourraient jeter des ombres sur les certitudes qu'une époque peut trouver dans sa propre histoire, et dans l'opération d'écriture d'un passé quelconque. L'écriture de l'histoire, qui « ne parle du passé que pour l'enterrer au double sens de l'honorer et de l'éliminer »[17], trouve dans le

[16] F. Dosse, *Récit*, dans C. Delacroix - F. Dosse - P. Garcia - N. Offenstadt (dir.), *Historiographies, II. Concepts et débats*, Éditions Gallimard, coll. « Folio Histoire », Paris 2010, p. 868.

[17] *Ibid*.

temps une matière à déterminer. Mais qu'est-ce que symboliser le temps ? C'est non seulement l'unifier mais aussi le rendre un lieu d'affirmation. Le fait de « posséder » le temps détermine une position : position de sujets qui exercent un pouvoir, de classes sociales, de groupes intellectuels. En général, la maîtrise sur le temps a toujours été le passage décisif en vue d'une affirmation quelconque.

Créer des liens de pouvoir, des formes de dépendance ou de domination, de type religieux, politique ou social par exemple, passe par la nécessité de construire des lectures, des écritures, des discours avec des formes du temps détaillées, construites par l'historien. Ou, dans un autre sens, il se peut qu'une lecture d'historien successive à des lectures qui l'ont précédée dans le temps, puisse faire réviser et rediscuter des connaissances erronées, incomplètes ou inexactes. C'est aussi par le moyen de telles lectures qu'on peut construire des pratiques mémorielles, qui ont la fonction de déterminer l'identité d'un groupe social.

Toute une vaste série de secteurs de connaissance est touchée par ce besoin de formaliser le temps et le diviser selon des exigences présentes. L' « enterrement » du temps est aussi la mise en acte d'une mémoire collective de la société (au niveau politique et culturel, civique et intellectuel) : le temps est « une construction sociale, indissociable du travail même de générations d'historiens, une conquête dont rien ne nous garantit qu'elle soit définitive »[18]. Qui la fait, et comment ? A quels moments, selon quels axes de référence ?

Il s'agit, de ce point de vue, de déterminer une autre modalité de lecture de la temporalité. Cela devient possible en repensant certains postulats d'une écriture, mais aussi en suivant les perspectives créées par un problème de méthode désormais relevant : l'anachronisme. Il sera donc question d'évaluer comment l'anachronisme entre en relation avec la pratique historienne et avec la constitution et la détermination de stratégies mémorielles. Il nous faudra élargir le champ d'observation, en exemplifiant les voies que l'anachronisme emprunte pour s'insérer dans les discours, les réflexions et les interprétations. Toute histoire, y compris l'histoire du

[18] A. Prost, *Temps*, dans C. Delacroix - F. Dosse - P. Garcia - N. Offenstadt (dir.), *op. cit.*, p. 903.

cinéma, peut être évaluée selon les caractères d'une construction anachronique qui montre des parcours et des développements inattendus.

Question posée depuis longtemps aux historiens, l'anachronisme permet de croiser des problèmes de méthode historienne avec la théorie du cinéma et l'histoire des arts. A travers cette notion, les stratégies de lecture du temps doivent être inévitablement repensées. L'anachronisme pose aussi des questions à des systèmes discursifs : il s'avère opportun de confronter l'historicité des formes d'expression et le niveau de structuration formelle de l'écriture de l'histoire ; au centre du discours, il y a encore le temps : le temps comme ouverture et comme proposition d'un éclatement de la connaissance, d'un reflet constant de variantes qui vont former une diagonale plurielle, une ligne fragmentée entre histoire, mémoire, discours, récit du temps, formalisation, mise en forme et mise en images. Des questions théoriques comme l'archive et la mémoire continuent donc de nous interpeller.

L'anachronisme semble ouvrir une perspective là où il n'y aurait plus de rapports étroits de causalité entre les moments du temps, les événements, les durées, les formes. De ce point de vue, il s'agit d'effectuer « une remise en cause de la distance instituée par la plupart des traditions historiographiques entre un passé mort et l'historien chargé de l'objectiver »[19] ; une autre possibilité semble se proposer à l'attention : le croisement de questions, de points d'observations, de pratiques intellectuelles. Le temps présent n'est plus envisageable comme le *lieu plein* résultat d'un passé cumulé, mais sous forme de moment de redéfinition des marges du discours : comme possibilité d'anachronisme.

Nous verrons que le cinéma va prendre une position notable dans une telle rencontre de questions, pour le fait qu'il mette en pratique d'autres possibilités heuristiques autour d'une possible pensée sur le temps. En outre, il se fait connaître par sa capacité d'affirmer une nouvelle torsion de l'historiographie.

Aujourd'hui, de plus en plus, le temps « ne passe pas », dans le sens que la mémoire semble gagner de l'espace dans nos sociétés actuelles. Les nombreuses commémorations mises en acte dans nos sociétés semblent la

[19] F. Dosse, *Anachronisme*, dans C. Delacroix - F. Dosse - P. Garcia - N. Offenstadt (dir.), *op. cit.*, p. 671.

manifestation significative d'une modalité qui « n'interroge pas le passé à partir d'une attente, pour comprendre dans la genèse de l'aujourd'hui les possibles lendemains ; elle y cherche l'identité d'aujourd'hui ; elle lui demande de marquer symboliquement le présent et d'en garantir l'authenticité »[20]. La mémoire s'affirme en tant que possibilité d'affirmer un sens du présent.

On renonce de plus en plus à une temporalité de type linéaire, substituée par des temps multiples : individuels, collectifs, sociaux, artistiques, culturels, linguistiques, économiques. Nous verrons comment le cinéma intervient à sa manière à propos d'une certaine vision de l'histoire et de sa propre histoire : dans la mise en rapport des temporalités pour faire parler encore ce rapport.

La recherche d'un positionnement identitaire ne serait pas tant la confirmation d'une volonté de construire un présent, avec des signes, ou des institutions, qui permettent de se reconnaître, mais plutôt une préoccupation constante du fait que le temps ne « passe » pas. Ou du moins, le regard constant sur le passé est ambivalent : il est envisageable soit comme référence constante à la mémoire, une alarme en somme pour ne pas répéter le passé (comme dans l'exemple de la Shoah), soit comme l'aveu d'une impuissance de la part des sociétés occidentales : la peur constante de n'avoir pas encore réglé ses comptes avec un passé trop complexe à lire, parce que remis en discussion (comme dans le cas des révisionnismes envers le fascisme) ou parce que lu de façon partielle et incomplète. N'ont pas manquées certaines volontés d'éterniser un passé, et une tradition, souvent inventées à des fins politiques.

La mémoire, qui structure les identités « en les inscrivant dans une continuité historique et en leur donnant un sens »[21], n'est pas seulement un enjeu décisif de ces dernières années, mais aussi, parfois, objet de manipulations, de lectures et parfois de distorsions, ou de malentendus. Questions qui touchent évidemment le tissu social et la vie civile et artistique.

---

[20] A. Prost, *Temps*, dans C. Delacroix - F. Dosse - P. Garcia - N. Offenstadt (dir.), *op. cit.*, p. 908.
[21] E. Traverso, *Le Passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, *op. cit.*, p. 14.

Il nous faudra nous demander, à ce propos, si la mémoire ne change pas au fil des années ; est-elle un concept, ou un problème, destiné à une identité fixe ? Et quand devient-elle l'objet de manipulations ? Enfin, comment le discours mémoriel s'amplifie-t-il dans le contexte multimédia contemporain ? Enzo Traverso écrit que le passé « se transforme en mémoire collective après avoir été sélectionné et réinterprété selon les sensibilités culturelles »[22] : objet de discussion et de débat, le passé est confronté à de nouvelles possibilités d'analyse développées au fil des années, y compris à des *supports* d'enregistrement, présentation et transmission.

Nous pouvons essayer de répondre à ces questions relatives aux créations mémorielles en partant d'une évaluation des effets de l'anachronisme sur les stratégies qui développent des possibilités de souvenir. L'anachronisme peut faire découvrir des espaces encore non prévus ou pensés dans la construction mémorielle : le télescopage entre des temporalités, la crise de la notion d'un temps unique et uniforme.

Désormais « l'obsession mémorielle de nos jours est le produit du déclin de l'expérience transmise, dans un monde qui a perdu ses repères, […] atomisé par un système social qui efface les traditions et morcelle les existences »[23]. Au lieu d'une mémoire déclinée toujours au présent, qui opère donc une sélection des événements qui seront l'objet du souvenir, l'anachronisme propose une mémoire comme lieu de passages et d'échanges, parce que « la mémoire n'est jamais figée ; elle ressemble plutôt à un chantier ouvert, en transformation permanente »[24].

La mémoire est donc aussi une construction en cours, une phase passagère, qui ne fixe pas des instances ou des modèles et qui ne peut pas devenir l'objet de liturgies. La construction mémorielle est « toujours filtrée par des connaissances postérieurement acquises, par la réflexion qui suit l'événement, par d'autres expériences qui se superposent à la première et en modifient le souvenir »[25]. Non une mémoire mais des mémoires. Des opérations rendent possible une pluralité des perspectives mémorielles, qui

[22] *Ibid.*, p. 11.
[23] *Ibid.*, p. 13-14.
[24] *Ibid.*, p. 19.
[25] *Ibid.*

passent par les différentes expériences du temps : un passé directement vécu produira un type de mémoire, un passé transmis par des intermédiaires (photographie, cinéma, vidéo par exemple) en produira un autre type, qui néanmoins interagira avec le premier pour former une ou plusieurs constellations. Au fond, il y a l'élément constant d'une mémoire qui ressemble à un théâtre qui « se fabrique à travers des reconstitutions personnelles et mythiques pouvant gêner l'ordre du récit historique »[26].

L'histoire est appelée à se confronter à une mémoire qui, selon les mots de Traverso, s'avère toujours « profondément subjective, sélective, souvent irrespectueuse des scansions chronologiques, indifférente aux reconstructions d'ensemble, aux rationalisations globales »[27]. La mémoire trouve ou cherche des effets et des événements, là où l'histoire s'efforce de voir des étapes et des passages dans un tableau global. Si durant ces dernières années le rapport entre mémoire et histoire « s'est reconfiguré comme une tension dynamique »[28], il se trouve qu'une telle relation peut poser des questions à l'histoire. Ainsi, « l'émergence de la mémoire comme nouveau chantier dans l'écriture du passé »[29] permet à la recherche de traverser soigneusement des époques pour en repérer un entrecroisement compliqué de parcours mémoriels, des fragments hypothétiques d'un savoir possible. Dans cette situation, pour Michel de Certeau le sujet « s'organise comme une stratification de temps hétérogènes »[30] et révèle, dans ses créations et constructions, « un champ privilégié pour le retour du fantôme »[31]. En posant avec insistance la question d'un temps à sonder, l'anachronisme peut faire parler différemment des disciplines.

Il sera ainsi opportun de reparcourir l'espace critique de cette notion, surtout dans des moments spécifiques de l'histoire de la pensée où il a semblé pouvoir exercer une fonction notable et un rôle de connaissance inédit. On notera tout de suite l'importance du fait que l'anachronisme se présente comme une question-charnière, qui opère entre des notions et des disciplines.

---

[26] A. Farge, *L'instance de l'événement*, *op. cit.*, p. 24.
[27] E. Traverso, *Le Passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, *op. cit.*, p. 21.
[28] *Ibid.*, p. 25.
[29] *Ibid.*, p. 26.
[30] M. de Certeau, *L'Histoire, science et fiction*, dans Id., *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris 1987, p. 92.
[31] *Ibid.*, p. 86.

En suivant les détours de l'anachronisme, plusieurs disciplines, avec leurs questions, vont engendrer un temps pluriel, où les images, les discours, les théories se rencontrent et essaient de former de nouvelles constellations de sens. Pluraliser les réflexions veut dire « suivre la ligne du temps, attaquer et arracher au temps d'autres possibilités »[32], donc réaliser des configurations possibles dans un travail interprétatif « qui lit le réel comme une écriture dont le sens se déplace au fil du temps en fonction de ses diverses phases d'actualisation »[33].

Nous analyserons les positions de quelques penseurs ou historiens qui ont semblé relancer, dans leurs itinéraires de recherche, l'urgence d'une réflexion en termes d'anachronisme. En suivant un certain parcours, une ligne de réflexion émerge autour de cette notion, qui est soit abordée directement et parfois définie (chez Sylviane Agacinski ou Georges Didi-Huberman par exemple), soit anticipée (chez Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin ou Siegfried Kracauer).

Par la suite, nous évaluerons comment certains épisodes de l'histoire du cinéma ont concrétisé un véritable « travail anachronique » entre des formes et des temps. Ce travail produit des effets : non seulement de faire croiser les temporalités, mais aussi de permettre une confrontation entre des moments de la vision ; mais dans ces rapports demeure constante la présence insistante d'un temps « non réglé », revenant, obsédant parfois, qui expose le sujet à une pensée constante des images et de leurs temps.

L'anachronisme se révèle comme une notion, ou une sensibilité, dans le champ des sciences humaines : parfois un renversement méthodologique, comme dans le cas de la pensée de Friedrich Nietzsche, ou d'une certaine sensibilité envers un temps indocile, critique, signe d'une autre idée d'histoire, chez Charles Péguy.

La notion de « temps » est faite objet d'une révision nette par Walter Benjamin, qui a essayé, avec ses « thèses » sur le concept d'histoire, de construire une nouvelle méthode d'analyse du cours du temps : une notion encore à déterminer, un temps qui ne soit pas encore entièrement « joué ». Contre les idées dominantes (le Positivisme pour Nietzsche, très critique envers la tradition métaphysique), contre des idées traditionnelles du temps,

[32] F. Dosse, *Anachronisme*, *op. cit.*, p. 670.
[33] *Ibid.*, p. 671.

ou encore contre une normativité improductive en historiographie (comme dans la réflexion de Charles Péguy sur le sens de l'histoire, ou, différemment, dans le discours de Benjamin sur le sens et les enjeux de l'historiographie), enfin contre une certaine idée d'histoire de l'art (selon les recherches de Georges Didi-Huberman, très débitrices de la position benjaminienne). Cependant, il est question de penser à un temps allant *à contre-courant* par rapport à la tradition. Un autre penseur, Siegfried Kracauer, théoricien du cinéma et de l'histoire en même temps, a montré combien l'univers historique est irrégulier, plein de vides, de sauts, nous contraignant à des détours interprétatifs d'ample portée. La réflexion de Kracauer sur l'histoire montre très bien la nécessité de penser un univers historique éclaté, désormais loin de l'idée de sa complétude. Le temps est un temps de fantômes, qu'il faut apprendre à connaître. Un point commun des parcours abordés est donc la mise en doute de toute idée d'un temps évident et éclairé, défini, saisi en tant que concept déjà archivé. Sylviane Agacinski a développé cette position à propos d'un temps qui n'est plus un temps idéal, distinctement perçu, mais plutôt de l'ordre de l'impression, de la trace, du passage et de la revenance.

C'est dans un espace délicat, dans un entre-deux critique, que l'anachronisme crée des pensées et des doutes, des visions inattendues, des courbes dans la ligne du savoir. Sur le temps avant tout : qu'est-ce que le temps ? Pourquoi le disposer à une lecture selon des perspectives anachroniques ? Quels sont les enjeux de la présence de l'anachronisme dans les discours et les disciplines ? Quel est le rapport entre l'anachronisme et certaines formes d'expression artistique, surtout le cinéma ?

Nous pouvons déjà fixer un point important : les changements qui se sont produits dans notre idée de mémoire à partir du développement des techniques de l'image. Dans ce passage, la mémoire se multiplie et assume une précision, et une variabilité de dispositions majeures. La présentation mémorielle par le moyen de la photographie et du cinéma devient plus précise pour le fait que du temps nous est directement présenté. Mais les images seront à saisir comme des épisodes, ou des fragments, des détails,

d'une histoire *à contretemps*, où le temps est saisi en sens contraire à son parcours habituel.

II. Friedrich Nietzsche et le sens d'un sujet « intempestif ».

Friedrich Nietzsche a été le premier, en pleine époque positiviste, à douter des certitudes historiennes. Dans *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, une des deux sections des *Considérations inactuelles*, ouvrage paru entre 1873 et 1874, Nietzsche trace une série de passages importants du point de vue philosophique et historique, qui vont marquer les théories sur l'anachronisme dans le futur, ainsi qu'une partie de la pensée philosophique du XXème siècle. Au début de son activité philosophique, Nietzsche propose la critique d'un certain « scientisme » positiviste et d'une idée forte de la culture de son siècle: la conviction du fait que l'homme moderne, « technologique », issu des Lumières et de la pensée rationnelle, ensuite colonialiste et conquérant, est le patron absolu du monde, le vainqueur incontesté, celui qui aurait la mission du progrès et qui devrait démontrer les vertus du procès de civilisation. Si le positivisme avait offert une justification aux violences du colonialisme, sous l'aspect d'un « progrès » exporté partout dans le monde, l'historisme, son « application » parallèle à la recherche historiographique, s'était dédié à un projet défini : décrire et glorifier l'histoire conquérante du genre humain et des sociétés historiques de l'antiquité jusqu'au temps présent. Toutes les étapes de l'histoire de l'homme n'étaient que l'anticipation, la préparation et le point d'arrivée, du sujet historique contemporain, symbole de la perfection à plusieurs niveaux (politique avec la démocratie, économique avec le libéralisme et aussi social et culturel). Nietzsche se confrontait donc avec son époque pour en tracer un bilan négatif, comme un moment de crise morale à dépasser. Sa critique était dirigée sur l'idée même de continuité.

La vision de l'historisme impliquait une idée fixe du temps. Le temps était l'occasion et le moment pour montrer l'avancée de la civilisation à travers les siècles et les époques ; comme tel, il devait être absolument un temps plein, empli du sens que les historiens voyaient dans le monde humain. Un temps orienté, ayant une origine et un but dans le futur, outre

qu'un parcours selon le développement continu de la civilisation. Vu comme un lieu symbolique d'appartenance où se détermine la possibilité du développement humain, le temps historique n'avait pas de concessions pour des doutes, des arrêts, des vides, des points critiques non résolus. Le temps devait contenir le développement en mieux de l'homme et de sa société. En pleine époque positiviste, dans la conviction répandue d'un sens certain de l'histoire, Nietzsche publie des essais destinés à introduire avec force un doute sur les certitudes de l'historisme. Son point d'application, et son diagnostic de la crise d'une époque, s'applique à la considération de l'histoire par la société bourgeoise. L'intervention de Nietzsche touche à la société entière, au niveau de civilisation du XIXème siècle et à la crise de ce modèle de développement. A ce modèle prétendu parfait, le philosophe oppose celui où l'idée de temps devient à repenser, à poser de nouveau selon des exigences différentes.

La critique de Nietzsche vise aussi une cible comme les certitudes de la science et les formes de pensée traditionnelles : des idoles illusoires, des illusions que l'homme s'est fabriqué pour s'endommager. Contre des telles idoles, Nietzsche propose l'idée d'un mouvement constant pour échapper à la prise d'un savoir banal, sclérosé, inauthentique.

Le philosophe allemand se déclare contre « l'instruction qui ne stimule pas la vie, le savoir qui paralyse l'activité, les connaissances historiques qui ne sont qu'un luxe coûteux et superflu »[34]. Le philosophe allemand voit jusqu'à quel point l'homme de son époque devrait se sentir déterminé par une autre idée de temps : un temps bien plus imprévisible, mouvant, indocile. Un temps de la liberté absolue des conventions, un temps de l'expérimentation et non de la règle reçue. L'objet de la critique est l'histoire en tant que science, qui semble avoir interrompu une potentielle rencontre fructueuse entre l'histoire et la vie. Nietzsche écrit : « un astre magnifique et éclatant s'est effectivement interposé entre l'histoire et la vie, oui, leur constellation a bien été modifiée : *par la science, par la volonté de faire de l'histoire une science* »[35]. La critique est

[34] F. Nietzsche, *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, dans Id., *Considérations inactuels I et II*, trad. P. Rusch, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris 1990, p. 93.
[35] *Ibid.*, p. 115.

référée à ceux qu'il appelle « esprits historiques » : « le spectacle du passé les pousse vers le futur […], allume en eux l'espérance que le bien est encore à venir, que le bonheur les attend […]. L'histoire, conçue comme science pure et souveraine, serait pour l'humanité une sorte de conclusion et de bilan de l'existence »[36]. Position confortable, selon Nietzsche, celle de qui peut penser voir d'en haut un bilan de l'existence d'un peuple ou d'une civilisation. Nietzsche récuse ce qui étouffe les véritables capacités créatives, vitales, des individus. L'être humain est appelé à trouver le bonheur en refusant les acquis paralysants de la tradition décrite (et glorifiée) par la recherche historienne. Voilà ce que l'homme doit refuser : « le bonheur de savoir que l'on n'est pas totalement arbitraire et fortuit, mais que l'on est issu d'un passé dont on est l'héritier, la fleur et le fruit, et que l'on est par conséquent excusé, voire justifié d'exister »[37], ce qui constitue le fond du discours de l'histoire positiviste au moment où le philosophe en critique les présupposés. Il s'agit donc, déjà, de poser le passé en perspective.

Selon Nietzsche, l'histoire doit retrouver un rapport privilégié avec la créativité, le devenir, la force vitale qui sait muer un état immobile des choses, ou une mémoire que les hommes risquent de recevoir de manière parasitaire. Il faudrait « savoir précisément quelle est la *force plastique* de l'individu, du peuple, de la civilisation en question, je veux parler de cette force qui permet […] de se développer de manière originale et indépendante, de transformer et d'assimiler les choses passées ou étrangères »[38]. L'historien devrait en quelque sorte continuellement défier le passé, la tradition, l'héritage reçu, pour affirmer d'autres identités du temps, loin d'un savoir sclérosé. L'idée est celle d'une conception nouvelle du temps, qui devra être le résultat d'un travail de création.

Ce que Nietzsche appelle une « force plastique » est une possibilité de l'anachronisme : une potentialité à construire, à s'engager dans des parcours formels, des pensées et des « gestions » spécifiques du temps. La véritable connaissance du temps est créative et appelle à un travail de « mise en mouvement » et de critique de la tradition. Une visée esthétique rejoint la

[36] *Ibid.*, p.101 et p. 102.
[37] *Ibid.*, p. 111.
[38] *Ibid.*, p. 97.

dimension de l'existence : une question peut-être stratégique est posée au sujet, en « mettant en cause la prétention de la pensée humaine à surmonter sa finitude, c'est-à-dire sa naissance, son histoire et sa mort »[39].

Nietzsche veut y voir clair, et il veut le faire en regardant *en contretemps* : cela le conduit à qualifier sa pensée, à ce moment de son parcours, d' « inactuelle ». Il écrit en effet, à propos d'un des passages de son essai : « Inactuelle, cette considération l'est encore parce que je cherche à comprendre comme un mal, un dommage, une carence, quelque chose dont l'époque se glorifie à juste titre, à savoir sa culture historique, parce que je pense même que nous sommes tous rongés de fièvre historienne, et que nous devrions tout au moins nous en rendre compte »[40]. L'inactuel est celui qui ne sait pas bien concorder avec son temps, pour ses idées, son point de vue plus problématique, des savoirs moins traditionnels. L'histoire doit s'animer à partir du souffle du présent, s'accorder aux raisons qui sont importantes pour nous, au moment actuel ; différemment, elle dégénère et s'embaume et n'est désormais en condition que de ne rien créer d'utile ou d'important. Une pensée inactuelle est donc l'affirmation d'une structure *autre* du savoir, de la connaissance, de la connectivité humaine.

Nietzsche montre qu'il y a souvent une division insurmontable entre histoire et art. Il range du coté de la création esthétique tout ce que l'homme peut produire de positif : « ce moment est justement le moment créateur le plus vigoureux et le plus original dans l'âme de l'artiste, un moment de suprême composition, dont le résultat sera une œuvre vraie sur le plan artistique, non sur le plan historique »[41]. On peut évidemment discuter sur ce point ; d'autres positions plus récentes sur la question nous permettent de voir l'incidence d'une telle position jusqu'à l'époque contemporaine. Nietzsche a tendance à exclure l'histoire, et en particulier l'historiographie de son temps, de toute possibilité de pouvoir composer des systèmes utiles à une meilleure connaissance de l'humain. Mais dans certaines conditions, l'histoire peut aussi se faire moyen ou moment de lecture critique. Elle peut par exemple découvrir une attention particulière aux *minutiae* du développement temporel, ou se concentrer sur ses

[39] S. Agacinski, *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*, *op. cit.*, p. 31.
[40] F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 94.
[41] *Ibid.*, p. 131.

méthodes, dans la confrontation des temps, des mémoires, des distances temporelles, toujours pour relativiser la portée du sens du temps ou des chronologies. Reste le fait qu'une pensée intempestive permet de voir ce qu'il y a derrière les constructions d'une époque, ses vérités présumées. Toujours d'un point de vue intempestif, d'autres auteurs successifs montreront les effets d'une pluralisation de toute unité prétendue.

Nietzsche, qui pense et écrit à une époque déterminée, ne manque pas, de son coté, d'avancer contre-courant et de voir ce que son temps, globalement, ne voyait pas ou ne voulait pas voir : l'histoire selon une perspective de construction d'un passé motivant les raisons de l'agir contemporain d'un sujet. Il critique le savoir de type cumulatif selon les postulats de l'historisme, en substituant à cette conception un doute foncier à propos des conceptions unitaires. A partir de sa position, il proclame le besoin de se déclarer « inactuel » par rapport à l'idée de temps en circulation à l'époque de son essai. Il critique avant tout une idée d'histoire et le type d'historiographie conséquent : « j'espère donc que la signification de l'histoire ne réside pas dans ses idées générales, […] mais que sa valeur consiste plutôt à varier ingénieusement un thème connu, peut-être tout à fait ordinaire […], pour le hausser au rang d'un symbole universel et faire ainsi sentir dans l'original tout un monde de profondeur, de puissance et de beauté. Mais, pour cela, il faut avant tout une grande puissance artistique, la faculté […] de broder poétiquement sur des types donnés »[42].

Le philosophe devrait appliquer une puissance artistique à son métier intellectuel, pour travailler autrement ce que nous possédons déjà (une histoire, un passé, une tradition, des œuvres qui attestent l'humanité dans les siècles). Il est question d'une autre interprétation du passé, de revenir sur ce qui a déjà, et trop vite, été fixé pour une connaissance passive et parasitaire. La tradition est évoquée, mais depuis un autre point d'observation. Nietzsche est très clair et s'exprime par aphorismes: « *C'est seulement à partir de la plus haute force du présent que vous avez le droit d'interpréter le passé* »[43], dans l'espoir de construire une pensée qui soit aussi un espoir pour le futur ; le travail intellectuel devrait permettre de toujours créer du nouveau. « La parole du passé est toujours parole d'oracle : vous ne la

[42] *Ibid.*, p. 133.
[43] *Ibid.*, p. 134.

comprendrez que si vous devenez les architectes du futur et les interprètes du présent »[44].

Nietzsche envisage un passage de l'histoire par l'art : dans l'espoir « d'exercer une influence inactuelle, c'est-à-dire d'agir contre le temps, donc sur le temps, et, espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir »[45]. L'inactualité serait comme une possibilité, un espoir de valoriser une pensée « qui n'est pas encore ». Pour Nietzsche, l'homme a oublié ou mis de coté les valeurs en se faisant masse privée de capacités critiques. C'est avant tout à l'historien de changer des perspectives, lui qui, à la fin du XIXème siècle, trop souvent « s'élève au-dessus de cette chose éphémère et surprenante qu'est la vie individuelle, pour s'identifier à l'esprit de sa maison, de sa race, de sa ville »[46]. C'est ainsi à une ouverture que le philosophe incite, une ouverture à obtenir en opérant un travail d'anachronisme dans toute activité d'étude et de recherche. Nietzsche marque une opposition entre l'histoire et l'art, entre une instance passéiste et mortifère de conservation et le mouvement vital de création, d'invention de formes. C'est aussi à partir de cette division que nous pouvons approcher l'anachronisme comme le point de passage critique, et de nouvelle formulation, entre des visions du temps. Nietzsche voit l'art comme capable de donner une nouvelle vie, un nouvel élan à des facultés humaines mises à mal par un excès d'ordre, de règles et de tradition paralysante. C'est l'art en tant que passion, force, vigueur. Si l'homme ne connaît pas cette force, il est destiné à une dévaluation et à la mort. Il s'agit d'une position très radicale. Un régime de croyance est en jeu ; la croyance proposée par l'histoire est selon Nietzsche dirigée uniquement vers le passé, véritable point indépassable pour les générations suivantes. Mais cela supprime les possibilités de construire en perspective, de former encore d'autres héritages. C'est l'art qui, de ce point de vue, peut proposer une autre créativité en rapport au temps. L'art est tout ce qui crée de la merveille, de l'inattendu, des surprises dans la connaissance ; comme ce qui dérange et propose aux hommes d'autres vérités. Le musée, par exemple, un des résultats de l'institution culturelle, est un lieu jugé négativement par le philosophe ; ce n'est pas un lieu de proposition et de véritable découverte,

[44] *Ibid.*, p. 135.
[45] *Ibid.*, p. 94.
[46] *Ibid.*, p. 110.

mais simplement la confirmation d'une culture qui ne veut pas changer et qui risque de se figer pour toujours. Les visiteurs, dans les musées, n'apprennent pas un temps inattendu mais le temps homogène qui confirme une pensée, une culture et une science dominantes. Pas de surprises dans les collections : « de la même façon que le jeune homme traverse l'histoire, de même nous traversons, nous autres Modernes, les salles de musées et de concerts […] : mais le sens historique, la culture historique consistent précisément à perdre peu à peu ce sentiment d'étrangeté, à ne plus s'étonner de rien, à tout supporter »[47]. Le musée, ou l'histoire, devront proposer une inactualité profonde, une non-correspondance avec le temps, éventuellement avec tous les temps. La pensée devrait toujours essayer d'échapper aux identifications, aux rôles ; de ce point de vue, une posture anachronique est ce qui rend possible, au moins provisoirement, un tel état de choses. L'inactualité de la pensée est telle parce qu'elle soulève tous les masques et les jeux d'identification identitaire ; ne pas trouver correspondance avec son actualité permet de redéfinir un horizon du savoir.

L'histoire dans une visée traditionnelle (et passéiste) semblerait « une activité de vieillard, consistant à regarder en arrière, à vérifier l'addition, à tirer le bilan, à chercher un réconfort dans le souvenir de ce qui a été »[48]. Nietzsche met en évidence une fonction mémorielle de l'histoire, mais qui, pour lui, ne revête qu'un rôle de fermeture dans le passé, pour des louanges infinies au beau temps qui fut. Le passé en serait embaumé, muséifié, enseveli une fois pour toutes. Deux visions se confrontent enfin : celle d'un temps passé uniquement à confectionner et à transmettre et celle d'un temps à faire revivre, à repenser ou réinventer, à mettre en circulation avec les forces vives du présent. Le passé doit revenir, doit continuer de hanter les hommes, parce que différemment, il n'est que l'objet d'une admiration passive. Il produit de la mémoire, mais à condition de bien savoir lier le passé aux raisons du présent.

Dans la position de Nietzsche nous trouvons des éléments pour une proposition : le sens est temporellement pluriel et il ne se plie jamais aux schémas d'une métaphysique traditionnelle. Un discours anachronique devra s'efforcer de faire valoir son degré d'inactualité, en demandant « que

[47] *Ibid.*, p. 139.
[48] *Ibid.*, p. 143.

l'histoire ne devienne une suite d'objets uniformes, une monotone galerie d'universaux, alors qu'il faut la peupler d'êtres et d'événements uniques »[49]. L'idéal est substitué par un regard nouveau qui se cherche dans la pluralité.

III. *Clio* : l'histoire selon Charles Péguy.

Charles Péguy écrit *Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne* entre 1909 et 1912. Le livre sera publié en 1931, après sa mort. Il s'agit d'une réflexion où l'auteur, en critiquant son époque, conteste la vision de l'histoire qu'elle en a. Plutôt que la célébration définitive du succès durable de l'humanité, l'histoire est vue comme une modalité de ressentir le déclin et la fin. Plus elle regarde en avant, dans un espoir scientiste jamais désavoué, plus elle découvre un certain sens de la fin, de la disparition d'une humanité qui s'est voulue (et rangée) sous le signe rassurant des sciences exactes et d'une pensée qui a donné trop de choses pour évidentes. Selon Péguy l'humanité, qui s'est, pour une certaine période de temps, jugée invincible, devra désormais se confronter à une défaite, à une crise, à un sens aigu de la vanité de toute chose. Il écrit qu'il y a « une déperdition perpétuelle, une usure, un frottement, un irréversible, qui est dans la nature même, dans l'essence et dans l'événement, au cœur même de l'événement. D'un mot, il y a le vieillissement »[50]. L'auteur critique son époque, qui s'est voulue fidèle au progrès mais qui n'a pas vu l'autre visage caché de la civilisation. C'est en suivant cette série de pensées « inactuelles » que Péguy, dans le livre, donne la parole à Clio, la muse de l'histoire. L'histoire est définie dans le livre comme une « *Sombre fidélité pour les choses tombées »*[51]. Cela dit, Péguy est convaincu du fait qu'après avoir accompli cette tâche, la muse de l'histoire terminera son parcours et entrera en décadence : « Après ce sera peut-être ma fin. Mots voluptueux, tout pleins de mémoires, tout pleins de souvenirs, tout gonflés des anciennes promesses »[52]. La préoccupation majeure de Péguy est que le travail

[49] H. Martin, *Le Doute sur l'histoire*, *op. cit.*, p. 349.
[50] C. Péguy, *Clio*, Éditions Gallimard, Paris 1932, p. 50.
[51] *Ibid.*, p. 7.
[52] *Ibid*.

d'historien reste en contact le plus possible avec le temps présent ; qu'il sache voir clair dans son temps, outre que dans des époques révolues. L'historien doit savoir voyager entre les époques et les temps, entre le souci de déterminer le passé et l'envie de lutter dans et pour le présent. De manière significative, Péguy s'engagea beaucoup, dans sa vie, pour une défense publique de Charles Dreyfus pendant l' « affaire ». Car sa conviction était que la réalité fut réellement inépuisable, bien plus riche que les constructions doctes de son époque. L'auteur est très polémique envers les historiens, qui prétendent pouvoir parvenir à une explication exhaustive de la réalité. Pour lui, les historiens « se mêlent de vouloir épuiser *réellement* la réalité. Alors on ne les voit jamais revenir. Vous comprenez. Ce sont les mauvais esprits. Ils ont l'esprit philosophique, ce microbe ; l'esprit métaphysique et métaphysicien, ce virus ; l'esprit, le goût réaliste, cette peste. Messieurs sont philosophes. Et avec cela, messeigneurs. Avec votre *épuisement de la réalité*. Je commence à le savoir, votre épuisement de la réalité. Que vous faut-il, que voulez-vous de plus ? »[53]. La position est nette : avec une profession, c'est toute une culture (et une époque) à être visées. Selon ce point de vue, l'esprit philosophique, la préoccupation systémique, ne font que du mal à l'histoire. Péguy déclare l'impossibilité pour l'histoire d'épuiser la réalité. Pour ainsi dire, l'écrivain propose l'idée que le temps ne peut pas être soumis à une explication exhaustive, globale. Il est inutile que l'humanité détermine le sens du temps en essayant de le remplir d'une « valeur » spécifique pensée comme immuable ; le temps n'est pas l'objet d'une glorification absolue mais demeure énigmatique et pluriel : une garantie d'ouverture. Péguy affirme une injonction : « que nulle œuvre ne soit éternellement temporellement jamais close dans aucun atelier ; c'est un des mystères les plus inquiétants peut-être de la destination temporelle, un des plus pleins, des plus bourrés d'inquiétude, que nulle œuvre […] pourtant n'est temporellement si achevée »[54]. Péguy veut mettre en garde les consciences de son temps contre les excès de méthode, et en particulier de la méthode historienne. A ce propos il fait parler Clio ironiquement : « J'aime beaucoup mes jeunes amis. Je les estime presque. Mais quand on leur donne des recherches à faire, quelquefois on ne les voit

[53] *Ibid.*, p. 10.
[54] *Ibid.*, p. 21-22

jamais revenir. Il y en a qui sont trop bêtes, de ces jeunes amis. Ils prennent au sérieux, au pied de la lettre, mes enseignements, mes célèbres méthodes »[55]. L'histoire est tout et elle comprend tout sous son rayon : « Vous le savez : rien de l'histoire ne peut passer inaperçu ; et vous rien de ce qui concerne l'histoire ne peut vous demeurer étranger »[56]. Différemment, si l'historien s'exile dans le passé sans autre rapport avec son temps, une discipline et ses méthodes en souffrent. Chez Péguy, l'histoire ne peut pas trouver de repos ; elle est « « un perpétuel, un temporellement éternel va-et-vient, un achèvement qui n'est lui-même jamais achevé, un désachèvement qui lui-même est le seul qui puisse peut-être s'achever, car c'est ici l'ordre du temporel, et c'en est la loi, c'est (ici) le mécanisme même du temporel que dans cet ordre, dans cet acte commun, dans cette opération commune du lisant et du lu, de l'auteur et du lecteur, du texte et du lecteur, les achèvements, les couronnements, les augments, les incréments ne sont jamais assis, éternellement acquis, irrévocablement posés »[57]. L'histoire serait alors un inachèvement constant. Aucune étape, aucun but, seulement une impossibilité de couronner, d'incrémenter par le moyen de jugements de valeur. Elle est repensée comme dynamisme et impossibilité de fixation définitive d'instances. Le temps devient ainsi ce qui est inaccompli et qui ne peut pas s'accomplir. Il dérange les historiens méthodiques et leurs prétentions d'une forme « accomplie » et muséifiée de la chronologie. Le temps semble faire en sorte que « l'homme jamais pouvait être maître chez lui, ni même être chez lui dans aucune maison. Car dans les maisons temporelles il est du jeu même de mécanisme temporel qu'il ne soit jamais chez lui, qu'il n'obtienne, qu'il n'atteigne jamais d'être chez lui »[58]. Il est toujours question de regard et de rapport au passé : « Un bon regard, un regard antique achève. Un mauvais regard, un regard barbare, un regard moderne désachève »[59]. Péguy pose ici une question fondamentale : le regard de l'homme et son jugement. Un tel regard ne peut pas achever, fermer des pensées, des opinions, des visées critiques, selon l'auteur, s'il est un regard « moderne ». La modernité n'achève pas ses

[55] *Ibid.*, p. 8.
[56] *Ibid.*, p. 17.
[57] *Ibid.*, p. 24.
[58] *Ibid.*, p. 22.
[59] *Ibid.*, p. 27.

parcours, ses constructions et l'histoire, au lieu d'une marche triomphale, ne peut que se placer sous le signe de l'inaccompli et du travail continu d'élaboration, de formation et déformation de savoirs. Ce qui signifie que le sujet historien doit évaluer attentivement sa position par rapport au passé : sujet de la crise, de l'inachevé, du non-fermé, l'homme du XXème siècle découvre être tombé dans un temps contradictoire et potentiellement inextricable. Péguy sait qu'il n'existe plus de canons univoques d'interprétation et que le chiffre de l'histoire, réside dans sa capacité à nous rapporter des déterminations variables : « incessamment nos regards feront ou déferont l'Aphrodite antique »[60]. Péguy définit donc l'histoire comme ce qui déliait toute relation escomptée.

Par rapport aux grandes et petites architectures que l'homme a construit, des formes politiques, des états, ou des œuvres d'art, nos regards « y laissent et y reprennent incessamment, y mettent et y regrettent sans cesse une patine invisible. C'est cette patine qui est proprement la patine historique. Nos mauvais regards, nos regards indignes découronnent ces temples »[61]. Le temps semble contenir des vides : dans son livre, Péguy insiste beaucoup sur celle qu'il considère comme une nécessité absolue : défaire le temps, en montrer les faiblesses, la nature contradictoire. En proposant « une philosophie de la culture devant le temps »[62], Péguy affirme les droits d'un essayisme qui est « inséparable de cette mise en œuvre temporelle de la pensée »[63].

L'écrivain souligne le lien étroit entre le développement du capitalisme, le progrès et l'idée d'une tension constante et progressive vers le mieux. Mais l'histoire, nous dit Clio dans les paroles de Péguy, est avant tout la certitude que tout dépérit, se défait et meurt. L'histoire est un lieu de déchéance et non de progrès. Elle engendre de la poudre et non des monuments éternels. Donc, comment produire encore de la mémoire ? Comment penser autrement le cours historique ? Au lieu de monter sur l'échelle du progrès, les hommes devraient se rendre compte « qu'il y a un tout autre temps, que l'événement, que la réalité, que l'organique suit un

[60] *Ibid.*, p. 28.
[61] *Ibid.*, p. 27.
[62] M. Macé, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX siècle*, *op. cit.*, p. 72.
[63] *Ibid.*, p. 73.

tout autre temps, suit une durée, un rythme de durée, constitue une durée, réelle, est constituée par une durée, réelle »[64].

Globalement, pour Péguy, « la création et surtout l'opération de l'œuvre est essentiellement un problème d'histoire, un problème de l'organisation même de la mémoire »[65] ; mais l'œuvre doit « être perpétuellement achevée comme inachevée, au titre d'inachevée, qu'elle n'ait à recevoir et qu'elle ne reçoive et qu'elle ne doive recevoir perpétuellement un chef, un couronnement lui-même perpétuellement inachevé »[66]. Le temps rend toute chose périssable, éphémère, passagère. Quelle hérédité alors, quelle tradition ? Chaque génération sait qu'il y a un passé, mais ce passé est mort. Il s'agira de déterminer à quel moment le passé entre en contact avec le présent. On peut établir les effets d'une discordance dans le rapport entre des temporalités ; la « fidélité pour les choses tombées » qui appartient à l'histoire n'est pas seulement une assignation de sens, mais aussi la constatation du fait que l'histoire risque d'être paralysée par sa fidélité au passé. Le temps devra être vu comme un rythme qui déplace ou qui remet en circulation des produits de l'homme : c'est une blessure constante et constamment proposée de nouveau par l'histoire. Le sujet se trouve contraint à devoir cohabiter avec ces blessures temporelles.

IV. Walter Benjamin et le temps revenant.

Au cours des années 1939-1940, Walter Benjamin travaille à un projet de livre sur Charles Baudelaire, qui néanmoins ne sera jamais réalisé. Ce qui reste du projet sont un article sur certains thèmes centraux dans son œuvre (publié en 1939-40 sur le n. VIII de la *Zeitschrift für Sozialforschung*) et une longue série de notes de travail qui constitueront une vaste section de son travail sur les passages parisiens. Benjamin analyse l'œuvre de Baudelaire comme le symptôme d'une époque qui n'est pas seulement une phase dirigée idéalement vers le futur et le progrès absolus. Baudelaire est

[64] C. Péguy, *op. cit.*, p. 52.
[65] *Ibid.*, p. 43.
[66] *Ibid.*, p. 22.

un auteur qui a compris que l'homme du moderne est désormais entré dans une saison nouvelle, où plus rien n'est comme avant ; où plus rien n'est explicable comme d'habitude, selon les méthodologies progressives du tout-connaissable et du tout-explicable. Pour lui, la modernité est ce qui trouble et désoriente, est l'arrivée d'un monde nouveau que les sujets humains doivent encore comprendre. A la base du projet intellectuel de Benjamin il y a une position critique visant une nouvelle classification du savoir de l'époque moderne. Cette proposition, de très grande importance, n'évite pas de se mesurer avec des termes et des perspectives d'importance stratégique majeure pour l'évaluation de notre époque, qui pourrait s'être ouverte à partir de l'art de Baudelaire. Au cœur de son discours, Benjamin pose avec une grande acuité la question du temps. Visé selon le point de vue d'une inédite stratégie de réflexion historique, le temps est complètement repensé par l'auteur allemand, au point d'en faire un véritable objet de dispersion dialectique, qui se substitue, dans sa démarche, à une idée traditionnelle de temporalité. A travers une critique de la manière d'envisager les notions de passé, présent et futur et leur utilisation, Benjamin critique une idée traditionnelle selon laquelle le temps garderait un parcours univoque, linéaire et progressif, porteur, selon une longue tradition qui remonte au moins à l'époque des Lumières, d'une certitude quant à l'évolution du genre humain et de la société.

Dans son dernier ouvrage, ses « thèses » *Sur le concept d'histoire*, rédigées début 1940, Benjamin propose une appréciation nouvelle de l'histoire, selon des caractères inédits. En compilant une série de « thèses », l'auteur a ébauché une lecture inédite de l'idée d'historicité, au point de renverser l'interprétation traditionnelle d'un temps progressif, infini, universel ; à sa place, se montre un temps ouvert, plein de moments de césure, de fracture, d'interruption du cours régulier des choses, d'avancées mais aussi de retournements ; grâce seulement à une série d'images dialectiques il est possible de parvenir à la véritable connaissance historique. Benjamin trouve dans certaines figures du moderne l'anticipation ou la première esquisse d'une certaine conception du temps.

Un espace central est sans doute assigné à la préoccupation d'une différente définition du cours historique. Mais, dans le cas spécifique de

l'œuvre de Benjamin, cette question se confronte avec d'autres : le discours sur la modernité, la réflexion autour du concept d'expérience, la mise en rapport entre la fantasmagorie, le rêve et le développement concret, historique du monde[67]. Pour une définition de l'histoire qui puisse produire un discours exact sur l'état des choses du monde moderne, Benjamin produit une greffe dialectique entre des notions qui sont mises en dialogue et en perspective : le temps, la critique de la culture, le discours du cinéma et des médias, le désir d'effectuer un « état des lieux dialectique ».

Ce qui s'est produit au XIXème siècle est une série de modifications profondes dans la société, dans les mentalités et dans l'expression humaine. Des configurations nouvelles sont nées, mises en lumière, dans le champ littéraire, par exemple par Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Marcel Proust (1871-1922) ou, peu après, le mouvement surréaliste. Benjamin commence son exposé de travail dédié aux passages parisiens en rappelant la conception que le XIXème siècle se faisait de l'histoire : « un point de vue qui compose le cours du monde d'une série illimitée de faits figés sous forme de choses »[68]. Il s'agit d'une vision que Benjamin critique en tant que vision *gagnante*, point de vue supérieur de l'esprit convaincu que l'homme, à travers les temps, résulte enfin le protagoniste absolu et définitif de l'histoire. Pour Benjamin, la position de l'historisme fait de tout cycle historique un parcours qui va confirmer un sujet soutenu par la raison d'un progrès dominant. Un des mots d'ordre du XIXème siècle semble être « nouveauté » : toute vision sera dirigée nécessairement vers l'avant, tout s'explique à partir du besoin de développer ultérieurement le progrès, de l'encenser à l'infini, toujours à la recherche de nouvelles conquêtes. Tout ce qui est passé, n'est plus ; il reste seulement comme une étape de ce que la société a construit. Selon Benjamin, il est opportun de fournir une lecture véritable du passé ; il ne

[67] Benjamin a travaillé longuement sur la ville de Paris, en étudiant en particulier le rapport étroit entre les passages commerciaux du XIX siècle, la montée en puissance de la classe bourgeoise et les formes de l'historisme et de la fantasmagorie. Son œuvre inachevée sur les passages propose une recherche sur l'histoire, le temps et la modernité, en vue de la proposition d'une dialectique critique envers les formes qui, du passé, font retour au monde de l'homme du XX siècle. Mais il s'agit de thèmes et questions qui font aussi leur retour dans d'autres écrits. L'œuvre de Benjamin présente un caractère de « réseau » : au cours des années, des correspondances entre thèmes, préoccupations et objets d'analyse sont fréquentes.

[68] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle. Exposé*, dans Id., *Écrits français*, *op. cit.*, p. 374.

s'agit pas de le voir comme une simple étape du parcours victorieux du sujet dans l'histoire, mais comme la possibilité de dégagement d'une autre consistance de l'histoire même : d'une histoire de ceux qui n'ont jamais eu de présence, les perdants, les opprimés, les oubliés. Il réalise, en ce sens, une recognition du savoir à travers l'idée d'une dialectique des images produites par l'humanité sur l'humanité ; selon cette voie, le critique voit l'histoire se tracer comme le produit d'une construction de lecture interprétative de signes et d'images cachées ou non (ou mal) vues, que l'opération d'interprétation devra mettre en lumière. L'essayiste ou l'historien devront se démontrer très attentifs à saisir au mieux les signes de ce qui, dans le cours tumultueux de l'histoire, n'a pas été montré ou vu par les récits historiens et par d'entières traditions culturelles et intellectuelles. L'histoire devra être pensée comme l'objet d'une opération dialectique : selon une lecture « à rebrousse-poil » du temps et des événements, pour voir d'autres directions du moderne, en donner des lectures plus complexes et plus accomplies, en fournir une vision fragmentée et dialectique relative aussi aux traces les moins visibles des parcours analysés. L'histoire est donc en quelque sorte repositionnée.

Benjamin est à ce propos très net et déclare comment la vision de l'historien critique-dialectique est de montrer le moment « dangereux » où « surgit l'image authentique du passé. Pourquoi ? Probablement parce qu'à cet instant se dissout la vision confortable et paresseuse de l'histoire comme 'progrès' ininterrompu »[69]. L'histoire devra être faite objet d'une discipline de la transition, pratiquée en soulignant l'importance des seuils, des lieux de tension et non des parcours éclairés. Elle sera un lieu de passages et d'intersections et produira un véritable savoir du seuil, du mouvement, de la transition. La transition, le passage suspendu, comme nous le verrons plus avant, sont les moments où des survivances du passé vont infirmer l'idée abstraite d'un temps idéal. L'idée d'histoire proposée par Benjamin révèle son importance au moment où nous nous proposons de travailler sur un seuil de notions en mouvement, entre image et savoir, image et mémoire, cinéma et temps historique. Du point de vue de Benjamin, il s'agit de saisir

[69] M. Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses 'sur le concept d'histoire'*, Éditions P.U.F.., coll. « Pratiques théoriques », Paris 2001, p. 51.

tout moment historique en tant que forme de la variation, de la diffraction, de l'absence de continuité.

Benjamin trouve dans l'œuvre de Baudelaire la description d'un contexte qui semble déjà ressentir une crise de l'idée d'un développement continu et progressif du temps. Ce qui lui semble très important, dans l'œuvre du poète, c'est l'insistance avec laquelle est abordée la question du temps et de sa répétition dans le rituel du moderne, cela avec un des premiers ressentiments de la perte d'expérience du sujet.

Ce qui est en jeu dans la poésie et la prose de Baudelaire, est quelque chose qui a des conséquences sur nos catégories de connaissance : la transformation, peut-être définitive, de la structure même de l'expérience humaine. En soulignant combien la forme du « choc » soit centrale par exemple dans *Le spleen de Paris*, Benjamin observe que dans l'œuvre de Baudelaire se produirait une sorte de « nostalgie de l'Idéal », au moment où l'idéal n'est désormais plus possible. Dans cette nouvelle situation, où le sujet est pris dans un tourbillon infernal et dans un temps toujours égal, qui ne passe pas, la mémoire peut encore se présenter de façon involontaire, en forme de revenance ou d'apparition inattendue dans le réseau de la modernité infernale.

La fin de l'Idéal, des certitudes habituelles, des modalités de vie sociale connues, engendre le sentiment, chez Baudelaire, de la fin d'un monde et d'une désorientation identitaire. Benjamin écrit que sa création est celle de quelqu'un qui « a bien senti la menace que les foules de la grande ville constituent pour l'individu et pour son aparté »[70], lequel, en ne sachant pas trouver une identité selon les voies habituelles, sait désormais qu'il ne peut plus avoir un rapport fructueux avec la tradition et avec ses manières de dire, de s'exprimer, de voir et de représenter. Il choisit alors la voie de l'artiste sans une identité sociale définie, une identité bâtarde, non reconnue socialement, souvent méprisée. « Son existence oisive, dépourvue d'identité sociale, il prit la résolution de l'afficher […] : il devint flâneur »[71]. Le flâneur fait irruption dans le moderne comme un sujet qui, après avoir perdu une identité sociale qui n'est plus évidente, ne sait pas encore quelle nouvelle place il pourra trouver : il est le résultat d'une fracture, d'une

[70] W. Benjamin, *Notes sur les 'Tableaux parisiens' de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 308-309.
[71] *Ibid.*, p. 311.

position socialement et économiquement « inutile », d'une crise de la perception du temps. Dans une vie dominée par ses fantasmagories, l'homme ne peut plus compter sur les systèmes traditionnels de connaissance et d'expérience. Benjamin écrit que le déclin de l'aura, dans un monde qui change, « a des causes historiques dont l'invention de la photographie est comme un abrégé. Cette déchéance constitue le thème le plus personnel de Baudelaire. […] Le poète invoque des yeux qui ont perdu le pouvoir du regard. Ainsi se trouve fixé le prix de la beauté et de l'expérience moderne : la destruction de l'aura par la sensation du choc »[72]. La série réitérée de chocs produit un état de fantasmagorie constante et l'humanité « y fait figure de damnée. Tout ce qu'elle pourra espérer de neuf se dévoilera n'être qu'une réalité depuis toujours présente »[73]. Le temps produit donc des revenances qui se montrent aussi suite à des chocs, des jonctions inattendues d'éléments qui produisent un certain savoir, issu d'un temps saisi différemment.

Dans une situation où « l'humanité sera en proie à une angoisse mythique tant que la fantasmagorie y occupera une place »[74], selon Benjamin, le regard critique peut trouver la possibilité d'une mise en relation entre la marchandise, véritable point cardinal du développement de la société moderne bourgeoise, et la recherche, de la part de l'homme de masse, d'une dimension séparée de la réalité, où les possibilités de connaissance seraient mises en suspension par l'avancée d'une dimension « fantasmagorique » où rien de ce qui est offert au regard et aux sens « exprime » directement. Loin d'un temps prétendu linéaire, l'homme doit chercher un nouveau rapport au passé, qui se montre suite à un certain type d'opération historiographique, capable de révéler la multiplicité des fragments chronologiques.

Tout aspect de la vie moderne, du social, du quotidien, doit être questionné de nouveau, à partir des fétiches que cette société est en train de produire et de diffuser. La mode est une des étapes décisives de cette transformation ; elle « prescrit le rite suivant lequel le fétiche qu'est la marchandise demande à être adoré »[75]. Si la mode, liée à un temps

[72] *Ibid.*, p. 318.
[73] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle. Exposé*, *op. cit.*, p. 376.
[74] *Ibid*.
[75] *Ibid.*, p. 384.

éphémère, dirige son regard seulement vers l'avant, vers la nouveauté, qui est continuellement proposée et destinée à être vite archivée et dépassée, il y a d'autres tensions qui montrent un rapport différent au temps. Un exemple en est la figure du collectionneur, qui « se plaît à susciter un monde non seulement lointain et défunt mais en même temps meilleur ; un monde […] où les choses sont libérées de la servitude d'être utiles »[76]. L'opération critique devra évaluer avec attention les différentes manières qu'ont les produits humains de créer, de montrer, de souligner des perceptions spécifiques du temps.

Homme de la marchandise et des affaires, le sujet étudié par Benjamin est privé d'une véritable identité intérieure. Avec l' « essor intime », le sujet perd aussi toute notion traditionnelle de transmission de l'expérience. Ce qui se produit est « un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement actuel de l'humanité »[77]. Benjamin constate la différence profonde entre une notion traditionnelle de l'œuvre d'art, et une nouvelle, qui aurait été rendue possible, au cours du XIXème siècle, également par le développement de la photographie et du cinéma. L'élément technique montre le passage à une situation de différente évaluation et appréciation des œuvres ; avant tout, la technique de reproduction « détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite »[78]. L'unicité de l'œuvre se trouve mise en discussion ; sa réception ne sera plus conduite selon les règles d'un culte, mais en suivant l'effet de cette « actualisation » subie par les formes de la création. Jusqu'à un changement au niveau social : la signification du film, par exemple, « ne se conçoit pas sans cette fonction destructive, cathartique : la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel »[79]. Certaines ouvertures du discours benjaminien nous permettent aussi de repenser le développement du système des arts, et

[76] *Ibid.*, p. 386.
[77] W. Benjamin, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, *op. cit.*, p. 181.
[78] *Ibid.*, p. 181.
[79] *Ibid*.

des images, selon cette perspective de proposition d'un temps diffracté, où rien n'est plus certain ; ce développement est en outre pensable comme moment pour une nouvelle réflexion autour des images en soi, qui s'affirment en tant que lieux symboliques d'une nouvelle expérience et d'une nouvelle conception du temps.

On peut donc souligner un effet important de la position intellectuelle de Benjamin : l'idée de poser « en système » une série de connaissances au niveau artistique, technique, historique et social pour engendrer des moments d'articulation discursive. Les objets, la réalité, perdent leur valeur traditionnelle et se détachent de la tradition. En substitution d'un héritage de ce type, d'une unicité absolue de l'objet et de l'art, ce qui est reproduit prend un statut d'actualisation, résultat d'une libération de liens trop étroits. La reproduction devient un facteur positif parce qu'elle garantit un rapport rapproché, plus direct aux choses. Cela engendre une position intellectuelle nouvelle qui assigne à la mort tout culte pour l'art et toute idéalité, un rôle nouveau et important. Avec l'idée de culte, toute une communauté montrait connaître le signifié des œuvres humaines, par le fait que ce signifié appartenait à l'œuvre intrinsèquement. Toute création révélait le sens d'une expérience de l'homme dans le monde ; l'expérience était non seulement possible, mais aussi nécessaire et garantie aux sociétés humaines. L'œuvre d'art survivait dans le culte que les hommes lui dédiaient et par conséquent, le récit de sa définition progressive montrait aussi la civilisation qui l'avait produite.

Mais les temps mutés semblent avoir imposé une nouvelle direction à la sensibilité : « dans un monde désenchanté, où plus aucun soleil ne brille sur l'histoire et où […] les astres sont éteintes et brillent 'sans atmosphère', toute poésie est vouée à ambiguïté »[80], a écrit Françoise Proust. Ce qui existait de manière indiscutable avant cette phase, c'est-à-dire la possibilité d'échanger des expériences, et de recueillir l'humanité autour de contes et d'histoires, a été substitué par une sorte de « double dimension ». D'un côté, une incertitude nouvelle, inconnue avant le XIXème siècle. De l'autre, la garantie du fait que ce qui a commencé en cette phase historique, est aussi une nouvelle possibilité de donner du sens aux éléments épars qui se

[80] F. Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 63.

proposent à l'observation critique. C'est un moment intellectuel où l'on dégage une vaste étendue de ruines : celles de notre tradition. Rien n'a plus automatiquement de sens et il s'avère nécessaire de construire de nouveau des images ou des représentations, des mémoires, des conceptions. Se déplacer dans un monde de ruines conduit à se demander quelles stratégies de lecture du temps deviennent nécessaires. Qu'en est-il du temps et de l'histoire, alors ? Comment les repenser ? Sera-t-il possible de les lier strictement aux images, aux fonctions qu'elles peuvent véhiculer à une certaine époque ? Toutes les dites questions dérivent leur sens, et leur pertinence, à partir d'un moment spécifique soit de l'art, soit de la manière de construire de l'expérience : celui où le temps peut être repensé.

L'œuvre de Baudelaire a renversé tout rapport cause-effet et toute logique triomphaliste du temps humain. Dans sa description de la ville moderne[81], il assigne un espace décisif à tout ce qui est hors norme : ce qui n'a pas ou plus de statut social reconnu, ce qui reste hors des habitudes, ce que les règles de la raison bourgeoise-techniciste ne comprennent pas et souvent refusent. Ou encore, ce qui ne saurait appartenir ni à une époque ni à une autre, ou ce qui se trouve dépassé par son propre temps. Pour Benjamin, Baudelaire avait parfaitement compris que l'époque moderne aurait été une époque de *crise du temps*. D'une crise de l'idée de temporalité, une temporalité sortie de ses gonds habituels et non adressée à une nouvelle identité : on ressent la peur d'aller de l'avant (l'angoisse du nouveau) et en même temps on veut à tout prix éprouver du nouveau, des expériences inédites, oublier le vieux et l'ancien. L'art aussi est saisi par cette incertitude : elle signale la perte d'expérience et parallèlement, le début d'une nouvelle phase en mérite.

Si le passage est un seuil entre le vieux et le nouveau, l'ancien et le moderne, le flâneur, sujet du moderne et d'un monde qui a changé, est une figure contradictoire, qui cherche continuellement du nouveau et qui est pris par la nostalgie d'autres époques qui habitent encore en lui, dans sa psyché. Baudelaire et son art sont le symptôme d'une crise que le poète avait averti comme irréversible : celle du concept d'expérience vécue. L'art moderne sera aussi l'art de la disparition ou de la transformation radicale de cette

[81] Il suffira de penser au rôle central de ce thème dans *Le Spleen de Paris*.

idée et de la promotion d'un sujet marqué initialement par les chocs de la métropole et par les transformations de sa mémoire et de ses mécanismes. Les images du sujet de la crise du temps sont celles qu'on pourra chercher et recueillir dans les expériences du moderne. C'est par la recherche des correspondances qu'il devient possible d'appeler les « vies » antérieures, une « préhistoire » de l'humanité faite des images qu'une activité critique-créatrice sera capable de corréler. Dans la démarche de Benjamin, nous pouvons relever une attention constante aux moments de rupture, aux seuils, aux lieux de passage, aux transitions, aux interstices entre des discours déjà définis. Ce ne sont pas les configurations accomplies qui comptent, qui expriment la situation réelle de l'humanité, mais les espaces-limite, les intervalles, les fractures des continuités acquises. Si la tradition, en ce sens, a préféré suivre une ligne temporelle progressive, linéaire, Benjamin a voulu suggérer une perspective où, à travers le rêve de l'élimination du rituel sacré de l'art, à la place d'une tradition ininterrompue s'engendrent de nouvelles préoccupations que les arts de la reproduction mécanisée vont recueillir et relancer. Avant tout, le fait que le film, par exemple, ait la possibilité de faire percevoir non seulement un réel fragmentaire et discontinu, mais aussi une pluralité d'instances qui trouvent un lieu de recueil dans l'image, une image qui saura se charger pleinement du passé et de son poids. Une image-mémoire par exemple, capable de diriger notre regard dans plusieurs directions temporelles.

Il est opportun de mesurer le niveau d'ambiguïté temporelle des objets analysés. Non par hasard, de ce point de vue, Benjamin a dédié de longues années à la rédaction de son travail sur les passages parisiens. Les passages sont des lieux à l'identité incertaine, indécise, où des polarités coexistent : l'intérieur et l'extérieur, le monde de l'intériorité, de la maison et la rue, enfin le passé, le temps actuel et le futur, liés dans une fantasmagorie « mythique » de l'humanité. Le passage est l'exemple d'une époque, mais, surtout, un objet de création multiple, une monade qui voit la coexistence de passé, présent et futur. Ce qui se propose à l'attention est une révision de l'idée traditionnelle de temporalité : la valorisation d'un effet d'anachronie. L'image peut intervenir en mérite : l'abondance d'images du sujet, pris dans un état d'hallucination et enchantement constants, est le résultat du recueil

entrepris de « bribes temporelles », entre ce que nous ne voyons plus mais qui a existé à une époque donnée et ce qui se montre encore au temps présent. Benjamin propose de placer l'image en tension dialectique avec le temps. Si « l'image est désormais placée au centre même, au centre originaire et tourbillonnant du processus historique comme tel »[82], c'est parce qu'elle détermine des mouvements (et souvent des torsions) avec le temps et l'histoire ; elle est le lieu où « se télescopent et se disjoignent tous les temps dont l'histoire est faite »[83]. L'image est un lieu mémoriel, « un carrefour où se sont croisés différents chemins de la mémoire »[84]. A travers la technique et à travers la technique cinématographique, l'observation critique découvre la possibilité de briser toute continuité (d'idée, de statut, de conception). Une des convictions-clé de l'historisme avait été l'immédiateté du sens de l'histoire, sa concaténation selon un ordre qui existerait déjà pour l'historien dans une perspective métaphysique, confluente enfin dans un sens théologique des événements. La certitude d'un sens intrinsèque de l'histoire peut donc être mise en discussion par le passage que la connaissance doit effectuer dans sa nouvelle condition : à ce propos, Benjamin écrit que dans un contexte de visibilité (donné par les films et les médias), la réalité immédiate se présente « comme la fleur bleue au pays de la Technique »[85]. Sa présence immédiate se termine et il faut reconstruire toute histoire possible à partir d'une série de temps éloignés de nous.

Ce qui n'existerait plus, donc, serait la réalité dans son essence immédiate. Chaque image ne sera qu'une visualisation partielle de la réalité, qui, par le moyen des arts de l'image comme la photographie et le cinéma, devient un concept variable, à identifier de nouveau à chaque nouvelle fois, à saisir de façon toujours différente. C'est avec l'image et à partir de celle-ci que l'on déterminera un nouveau sens d'historicité.

L'image complexifie aussi les modèles de la mémoire. L'anachronisme se déplace entre des instances et des questions, tout en mettant en discussion

---

[82] G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris 2000, p. 118.
[83] *Ibid*.
[84] F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX siècle », Paris 2003, p. 140.
[85] W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, *op. cit.*, p. 205.

la continuité indiscutée des systèmes. Benjamin signale une contradiction dans l'œuvre de Baudelaire. Poète des correspondances, il a été aussi un questionneur allégorique ; si les correspondances peuvent encore postuler l'hypothèse d'un rapport plein et authentique, au niveau symbolique, entre l'homme et le monde naturel, l'allégorie et une perception allégorique montrent désormais que cette hypothèse n'est plus possible et qu'il faut lui substituer un regard fragmenté, qui se tient parfois à l'écart, ayant perdu son caractère organique et global.

La mémoire anachronique apporte l'effet spécifique d'une « temporalité qui tend à remettre en cause le *continuum* de l'histoire »[86] ; l'historien « ne s'approche d'une quelconque réalité historique qu'à condition qu'elle se présente à lui sous l'espèce de la monade »[87], donc une hypothèse de constellation, constituée par des directions multiples du développement temporel ; l'anachronisme montre l'effet spécifique d'un développement temporel fait de nœuds, de vides, de sautes, de rythmes différents juxtaposés, de tensions. Il présente « un ordre ou des trains d'ondes temporelles, où peuvent se repérer, comme en coupe, des régimes d'historicité »[88]. L'allégorie se montre quand le regard a perdu le rapport privilégié avec le lointain, l'expérience auratique, la tradition où l'expérience était encore possible.

Cet aspect a bien été mis en évidence par Françoise Proust dans son livre sur le temps historique chez Walter Benjamin[89]. Elle écrit : « La 'vie antérieure', la 'préhistoire', l'enfance si l'on veut, appartiennent bien à l'histoire. C'est une époque, un événement ou un ensemble d'événements qui se sont produits historiquement, une fois, autrefois. Mais cette fois ne prend une valeur historique, une valeur d'unicité et d'événementialité, que dans sa résurrection, son retour dans une autre fois. L'histoire n'accède à sa vérité propre, à son unicité qu'en revenant comme préhistoire dans sa posthistoire »[90]. L'allégorie prévoit l'incidence d'un temps autre dans un présent qui semble limité par ses propres conditions.

---

[86] E. Traverso, *Le Passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, *op. cit.*, p. 42.
[87] W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, dans Id., *Écrits français*, *op. cit.*, p. 442.
[88] F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du* temps, *op. cit.*, p. 142.
[89] F. Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, *op. cit.*
[90] *Ibid.*, p. 84.

Benjamin signale que, de manière inédite dans l'œuvre de Baudelaire, il n'y a plus de place pour des ressemblances données, traditionnelles, héritées. Le temps a perdu son unicité et n'assure plus la garantie de pouvoir dégager le sens d'une époque. La poésie et l'art n'ont plus un rôle en tant que dépositaires de valeurs fixées et établies. Tout est à construire autrement ou à reconstruire : des ruines, des déchets, est ce qui reste aux hommes (du point de vue des idées, des croyances, des théories). Le temps n'est plus un universel, dans l'art comme dans la pensée. L'artiste, l'intellectuel, le chercheur, doivent s'appliquer à un travail de réinvention des agencements de sens, en sachant que la tradition peut s'interrompre et présenter des voies nouvelles d'interprétation. Une nouvelle histoire sera donc à récrire : histoire d'images, de mémoires et de leurs agencements. L'époque de Baudelaire sera suivie par d'autres également de crise, de doute, d'angoisse aussi ; une réponse à un tel état du savoir réside dans une certaine idée d'histoire et d'évaluation des phénomènes temporels.

Le temps est donc revécu avec une autre conscience de sa valeur ; il peut être revisité en contretemps par les moyens, matériels et intellectuels, qui nous sont donnés. Et il n'est pas casuel que Benjamin se soit dédié à analyser l'œuvre de Marcel Proust. Dans la *Recherche du temps perdu*, Proust, qui aurait essayé de décrire « l'écart croissant entre la littérature et la vie »[91], a assigné à la mémoire le rôle de tisser une structure où tout dépend des facultés, de la part du sujet, de tenir ensemble des fragments d'expérience. L'auteur, en ce sens, « n'a pas décrit une vie telle qu'elle fut, mais une vie telle que celui qui l'a vécue la remémore »[92]. Encore une fois, donc, l'art et les possibilités expressives sont fortement liés aux mouvances de la mémoire. Toute l'expérience littéraire de Proust est hantée par les opérations et les atouts de la remémoration ; la vie véritable est celle du souvenir, qui forme le sujet et qui l'expose à un type spécifique de sensibilité, où la connaissance de la vie est aussi donnée par les manières dont nous disposons pour nous en souvenir. Une tension entre passé et présent s'insère dans notre intériorité, semble nous dire Proust, parce qu' « un événement vécu est fini, il est à tout le moins confiné dans la seule

[91] W. Benjamin, *L'image proustienne*, dans Id., *Œuvres II*, trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris 2000, p. 136.
[92] *Ibid*.

sphère de l'expérience vécue, tandis qu'un événement remémoré est sans limites, parce qu'il n'est qu'une clé pour tout ce qui a précédé et pour tout ce qui a suivi »[93]. L'événement remémoré peut changer le visage de la connaissance ; tout semble mener à la remémoration, une opération qui garantit un effet constant du passé sur le présent.

Par des stratégies de montage, le cinéma peut faire entrecroiser les temps, les juxtaposer, les mettre en état de collision, pour montrer des rapports entre réalité et illusion, entre des objets réels et leur visualisation par le film, entre des visions et de nouvelles formations dans le rapport entre les langages et les choses mêmes. Il peut faire surgir une mémoire d'images ou une mémoire tout court, en travaillant sur des blocs de temps. En lieu d'exprimer des vérités éternelles, ou spirituelles, l'opération historienne-critique pourra appliquer sa méthode de monter pour *montrer*. Dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, Benjamin a analysé le concept d'œuvre d'art à l'ère de la technique, en soulignant le pouvoir du cinéma comme machine capable d'éclipser durablement l'aura de l'art qui avait caractérisé des formes esthétiques traditionnelles. En offrant « la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel »[94], le film selon Benjamin ne proposerait plus une continuité entre la réalité, le sujet et les manières de la création ; l'art du sujet moderne est autre chose et une vision dialectique peut nous en proposer une explication, donc une manière de voir *autrement*. La discontinuité des perceptions se substitue à une unité perdue ; l'unité perdue postulait une pleine correspondance entre les sujets et leurs époques, donc un rapport et un lien de cohérence avec la temporalité. L'œuvre filmique nous proposerait souvent une autre possibilité de connecter ensemble des temps : « des images discontinues s'enchaînent au sein d'une succession continue. La théorie du cinéma aurait à rendre compte des deux aspects de cette formule »[95].

Il s'agit toujours de percer une discontinuité, en soulignant l'enjeu d'une pluralisation du temps. Plus seulement le lire, l'interpréter, donner un sens à son développement. Il y a une étape supplémentaire à respecter, il faut

---

[93] *Ibid.*, p. 137.
[94] W. Benjamin, *L'Oeuvre d'art à l'age de sa reproduction mécanisée*, *op. cit.*, p. 181.
[95] W. Benjamin, *Paralipomènes et variantes de l'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, trad. F. Delahaye, dans Id., *Écrits français*, *op. cit.*, p. 225.

« suivre la ligne du temps, l'accompagner […] et […] attaquer et arracher au temps d'autres possibilités, entrouvrir une porte »[96]. Cela est possible seulement en revisitant l'histoire pour en dégager d'autres « possibilités » temporelles, d'autres productions de sens, d'autres mémoires qui hantent le *continuum* du savoir. Le cinéma peut être appelé à défaire la continuité et à offrir un mouvement anachronique du sujet. Le film possède la qualité de donner lieu à des seuils, à des lieux de transition, à des multiplications de savoirs, de questions et aussi de préoccupations. Le discours du cinéma, nous le verrons, est un discours de passages pluriels, de liens entre des tensions. L'occasion de définition d'une *autre histoire*, discontinue, faite de l'épaisseur temporelle des images qu'on aura monté.

A cette dimension se lie le fait que le film renonce à toute idée d'un savoir fermé, bloqué ; avec le cinéma ce qui est introduit dans les discours intellectuels est une nouvelle notion de savoir : un savoir de la discontinuité, de la fracture de toute linéarité des systèmes traditionnels de connaissance.

En suivant la pratique critique du montage de Benjamin, un monde, une œuvre, et aussi une époque, ne sont pas dotés d'un statut ontologique vérifiable ; ils sont plutôt des constellations ou des épaississements de temps, des formes mixtes qui ne sont pas assignables à un « esprit du temps », à une catégorie univoque, à une loi identitaire. Il n'existe pas d'instance susceptible d'engendrer une hiérarchie des causes, un ordre des explications possibles. Les œuvres mêmes découvrent en ce sens des formes inédites. Une visée anachronique fait découvrir les bifurcations du temps et la demande constante de nouveaux rapports à déterminer : l'objet du discours historien est « construction à jamais ouverte par son écriture. L'histoire est donc événementialité en tant qu'inscription dans un présent qui lui confère une actualité toujours nouvelle car située dans une configuration singulière »[97]. Benjamin a analysé la figure du flâneur comme un des symptômes d'un rapport spécifique au temps ; il est une sorte de catalyseur temporel, quelqu'un qui « fait passer » le temps sur soi, qui confronte les passés multiples à son propre présent. Pour ce type de sujet, « le passé vient résonner dans le présent, tandis que le présent est un chemin

[96] F. Proust, *op. cit.*, p. 169.
[97] F. Dosse, *Anachronisme*, *op. cit.*, p. 671

vers le passé »[98] : le présent ouvre des brèches de passé, en mettant en communication des époques et donc des concepts et des sensibilités. Le présent n'a jamais fini d'accomplir les passés stratifiés ; il reste, en tant que tel, une fantasmagorie hantée par les spectres du passé. Mais le télescopage des temporalités est aussi « un moyen thérapeutique fondamental par rapport à ce temps de la mémoire »[99].

Se déplacer dans des espaces-limite, comme les passages, demande un contexte où les événements « ne sont plus uniques et transmissibles : ils sont nouveaux et reproductibles. Toute étrangeté s'est résorbée dans une totale proximité »[100]. Mis à l'épreuve du temps et du passé, le sujet découvre que l'expérience du passé est expérience de vides, de creux, d'une discontinuité. L'anachronisme caractérise soit le présent, soit le passé : il est le point critique où ces deux phases se croisent et se font signe réciproquement, en déplaçant toute possibilité de langage vers les espaces de l'archive. Il devient alors possible de « penser l'hétérogénéité temporelle dans son frottement, ses strates mêmes, sa polyrythmie »[101].

Le passage revêt au mieux l'identité d'un lieu d'exposition d'une temporalité impure et en tension ; ce lieu, à l'époque où Benjamin écrit, « n'est pas encore entré dans un passé révolu, et il n'est déjà plus actuel. Il est simplement déplacé, démodé, anachronique, comme si, en multipliant les rythmes, les vitesses, les histoires, la modernité ouvrait l'impossibilité d'un présent et nous installait dans un monde de bric-à-brac »[102]. Un monde de souvenirs et d'images, à inventorier, à interpréter.

V. Siegfried Kracauer : une archive d'images hors contexte et des mémoires en fragments.

Avec *L'histoire. Des avant-dernières choses*, dédié à l'histoire et à l'historiographie, Siegfried Kracauer propose une analyse très détaillée de la discipline historique et des problèmes qu'elle pose. Lecteur attentif des

[98] S. Agacinski, *op. cit.*, p. 61.
[99] F. Dosse, *Anachronisme*, *op. cit.*, p. 672.
[100] F. Proust, *op. cit.*, p. 63.
[101] R. Robin, *La Mémoire saturée*, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », Paris 2003, p. 55.
[102] S. Agacinski, *op. cit.*, p. 67.

thèses sur l'histoire de Benjamin, Kracauer explique dans cet ouvrage, une vision du temps et du rôle de l'historien qui montre des points de contact avec l'idée, présente chez Benjamin, d'un savoir de type monadologique, qui s'effectue à partir de l'observation de détails, de fragments, d'un tissu vaste ; il s'agit, pour l'historien ou pour le critique, de procéder à une collection des déchets ou des fragments de l'histoire et du développement historique. L'histoire est pour Kracauer le règne de l'hétérogène, de l'inaccompli, de l'ouvert, de tout ce qui n'a pas encore de sens ou de direction univoques. L'histoire est une superposition, une stratification d'instances. Son sens ouvert réside dans une pluralité de temps qui composent les vicissitudes humaines. L'historien ne peut qu'accepter cette pluralité, en cherchant des questions à poser à l'archive du passé. L'historien est un « passeur » de temporalités, de durées et de supports qui peuvent fabriquer des durées et des mouvements mémoriels. Emergent l'idée d'un temps pluriel et fragmenté et une vision nouvelle de l'histoire, délivrée des obsessions d'universalité et de l'écoulement uniforme et régulier du temps. Il est avant tout nécessaire de saisir différemment le passé et de le voir non plus comme une progression idéale, mais comme un lieu vide qui peut être empli par une mémoire au travail. La mémoire ne voit plus le passé comme une ligne progressive mais « comme un dépôt de souvenirs, dans lequel trouvent refuge des événements et des moments subjectifs chargés de sens »[103].

La mémoire ouvre un champ au contact duquel l'historien se trouve à devoir nier « la possibilité de rassembler dans une conception unitaire et homogène du temps l'ensemble des faits fragmentaires de la vie »[104]. Là où la mémoire intervient, le temps se pluralise, en découvrant son identité fragmentaire et surtout en rappelant à l'historien « le caractère subjectif de la mémoire, qui ne peut coïncider avec l'objectivité et la linéarité chronologiques »[105]. Il s'agit de poser des questions au temps linéaire : quelle est la place de l'homme dans l'histoire ? Comment penser une interaction avec le temps, tout en sachant qu'une mémoire

[103] E. Traverso, *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, Éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui / Histoire contemporaine », Paris 2006, p. 174.
[104] *Ibid.*, p. 176.
[105] *Ibid.*, p. 174.

« kaléidoscopique » peut à tout moment mettre en mouvement et renverser le temps ?

En ce sens, Kracauer ne propose pas de solutions pour résoudre définitivement les rapports complexes entre histoire et mémoire ; de son point de vue, l'histoire garde « une 'qualité épique' qui confère à la connaissance du passé un caractère subjectif beaucoup plus large que celui admis dans les domaines des sciences naturelles »[106]. La qualité « épique » de l'histoire est constituée par un niveau « formel », une préoccupation non seulement pour l'agencement des parties analysées par l'historien, mais aussi pour ce que les médias photographiques peuvent fournir dans la tension toujours active entre la vie, la réalité d'un côté et la forme de l'autre. L'histoire et la photographie, mais aussi le cinéma, selon Kracauer, opèrent de façon commune sur une matière objective, concrète, qui demande une formalisation. Dans les cas de la photographique comme du cinéma, la réalité n'est pas une structure fixe ordonnée par des lois ; elle est un contexte pluriel, mouvant, ouvert, problématique. La mémoire et ses supports photographiques, dans la visée de Kracauer, n'arrivent pas à coïncider avec une chronologie. Des événements simultanés peuvent devenir non-synchroniques pour des temps subjectifs différents ; l'œil de la mémoire ne voit pas la continuité, à laquelle elle substitue un temps éclaté, variable, renversable. Par conséquent dans une telle situation l'analyste, selon Sabina Loriga, « ne vise pas à insérer le particulier dans le général. Selon lui, il ne faut pas penser le rapport entre les deux termes comme un rapport hiérarchique de subsomption, mais comme une antinomie fondamentale de l'histoire »[107]. Et il faut ajouter que pour Kracauer, tout semble faire signe et constituer un matériau pour un essai de déchiffrement d'une complexité signifiante. Conséquemment, il devient opportun de s'interroger « sur la possibilité même (ou l'impossibilité) d'une connaissance 'autre', ni science ni art, d'une discipline de 'l'entre-deux' […] qui réussirait à se dégager de l'empreinte traditionnelle du

[106] *Ibid.*, p. 175.

[107] S. Loriga, *Le mirage de l'unité historique*, dans P. Despoix - P. Schöttler (dir., avec la collaboration de Nia Perivolaropoulou), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme - Presses de l'Université de Laval, coll. « Philia », Paris - Laval 2006, p. 40.

scientisme »[108]. Il sera question de mettre en relief « les liens les plus évidents entre les différents types d'analyse […] à travers la dimension médiale que prend l'histoire »[109], selon un croisement de perspectives et de points d'observation. Kracauer pense qu'il est possible, et souhaitable, « d'expliciter en particulier l'heuristique originale qui se déploie à travers et à partir du médium cinématographique »[110] ; dans une des sections du livre, « L'histoire générale et la démarche esthétique », l'auteur propose des relations entre le champ de l'histoire et celui de l'esthétique, relations qui semblent travailler conjointement à la déstructuration d'une idée longuement diffusée, celle du parcours continu et régulier du temps et de l'histoire humaine. Kracauer envisage un historien qui « parcourt le monde des objets en 'étranger', et construit un réseau d'analogie entre les choses : […] tout n'est que relation »[111]. L'idée d'une recherche insistée de corrélations, de liaisons, de points de contact entre des instances d'interprétation de la réalité, proposée par l'auteur allemand, nous conduit à la définition d'une idée de travail conjoint entre des images, des médias et des disciplines, avec toujours une attention spécifique au rapport entre le sujet et le temps. Kracauer part de l'intuition que les nouveaux médias sont porteurs d'un nouveau rapport au monde et que le passage par les médias devra nécessairement engendrer de nouvelles propositions des conceptions du temps et de la durée. Les médias peuvent créer une situation où « la mémoire qualitative se développe […] en raison inverse de la mémoire chronologique : plus une personne est capable de faire revivre les caractères essentiels des rencontres qui comptèrent dans son existence, plus elle risquera de se tromper sur leur distance temporelle par rapport au présent ou d'en bouleverser l'ordre chronologique »[112]. L'historien serait appelé à préparer un terrain « en arpentant, comme un flâneur ou un chiffonnier, les passages de la réalité quotidienne, à la recherche de fragments de vie »[113].

---

[108] P. Despoix - P. Schöttler, *Introduction*, dans Id. (dir., avec la collaboration de Nia Perivolaropoulou), *op. cit.*, p. 7

[109] *Ibid.*, p. 9.

[110] *Ibid*.

[111] O. Agard, *Siegfried Kracauer, phénoménologue de la crise moderne*, *Avant-propos* à S. Kracauer, *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, Éditions La Découverte, coll. « Théorie critique », Paris 2008, p. 11.

[112] S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, trad. C. Orsoni, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », Paris 2006, p. 217.

[113] E. Traverso, *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, *op. cit.*, p. 176.

C'est donc une autre histoire à prévoir, qui pourrait dépasser le catalogage de faits du passé, pour nous projeter dans un monde plus que jamais pluriel, ouvert.

L'histoire est une première collecte, provisoire, de fragments et de morceaux dispersés, de pièces de mémoire en ordre souvent chaotique ; elle montre une tension permanente vers l'archive, le recueil, la présentation chaotique, la superposition, la pluralité, en tenant compte de « l'étrange parallèle existant entre le monde historique et celui de la réalité photographiée »[114]. Il s'agit non seulement de proposer des catalogues de détails, de minuties, d'éléments microscopiques normalement méprisés par le chercheur ; il est aussi question de chercher, dans cet ensemble mouvant, des mémoires qui montrent leur impossibilité à coïncider avec l'idée d'un temps linéaire et uniforme. Les mémoires multiples, qui appartiennent au temps historique, deviennent des « objets cachés » d'une totalité qu'on aurait normalement pensé comme uniforme. Kracauer découvre la possibilité d'un travail critique de type nouveau qui résulte évident à partir de ses réflexions sur la photographie, le cinéma et l'histoire. Il sera question d'évaluer les conséquences *historiennes* d'une archive mémorielle réalisée avec les moyens du cinéma, suite à une inscription de traces mémorielles sur un certain type de support. Le support employé ne détermine pas seulement la manière de l'enregistrement, il peut aussi donner une identité à ce qu'on enregistre, qu'on archive, qu'on fait objet d'une consigne.

L'auteur allemand s'était déjà persuadé de cette possibilité de rencontre au moins à l'époque de l'écriture de *Theory of Film* (1960). Le travail sur l'histoire peut donc être considéré un prolongement du précédent, mais avec un déplacement de l'attention sur le sens de l'historiographie et du monde historique. Dans l'introduction, Kracauer exprime déjà sa conviction, en écrivant que son intérêt pour l'histoire avait son origine et ses racines dans l'œuvre précédente. Il remarque : « je réalisai alors […] les multiples parallèles que l'on peut tracer entre l'histoire et les médias photographiques, entre la réalité historique et la caméra-réalité »[115]. L'auteur allemand nous amène à penser à la fois à une théorie des médias photographiques et à une méthodologie de l'écriture historienne.

---

[114] P. Despoix - P. Schöttler, *op. cit.*, p. 10.
[115] S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses, op. cit.*, p. 55-56.

C'est dans le monde historique que l'ambiguïté, l'incertain, outre que la contingence avec le monde de la vie, sont particulièrement en évidence : « Le désordre des faits, l'ambiguïté des situations et des événements, en sont constitutifs. Ils sont inscrits aussi dans les témoignages qui nous donnent accès à quelque chose du passé. Ces témoignages - ce que nous appelons nos sources - nous présentent le plus souvent un chaos incomplet et fragmenté »[116]. Il n'y a donc pas seulement une approche d'un monde de la vie avec sa contingence ; il est question de régler ses comptes avec le désordre, avec ce qui n'est pas structuré ni réglé, matériel temporel dense, chaotique, souvent problématique. Pour sa nature, l'histoire maintient un « contact » primaire avec cet état problématique qui demande des stratégies de construction et d'intelligibilité. Les historiens ont le but de « tenter d'y mettre un ordre. Mais ils doivent le faire en prenant en compte ce que les *évidences* (dans le double sens anglais de 'sources' et de 'preuves') attestent de l'incomplétude et de l'hétérogénéité des expériences humaines du temps »[117]. L'historien affirme sa position et son écriture une fois confronté à un problème : « l'antinomie qui est au cœur du temps chronologique »[118] ; les analystes sont confrontés à des formes ou des expressions « qui sont, en un sens, fragmentaires et qui n'aboutiront peut-être jamais à une totalité »[119]. Kracauer voit le monde historique non comme le résultat d'une série de périodisations, mais plutôt comme « un fragile agrégat de tendances, d'aspirations et d'activités qui le plus souvent se manifestent indépendamment les unes des autres »[120] ; en général, « si la période constitue en quelque façon une unité, c'est une unité diffuse, fluide, et pour l'essentiel insaisissable »[121]. D'un point de vue méthodologique, l'historien opère pour joindre des champs, des visions, des lectures dont l'évidence n'est pas escomptée.

Selon Kracauer, une tension est constitutive de l'historiographie au point d'en déterminer les stratégies et les perspectives : c'est la tension, constante, « entre une tendance 'réaliste', qui se situe au ras du sol documentaire,

---

[116] J. Revel, *Siegfried Kracauer et le monde d'en-bas*, introduction à S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 20.
[117] *Ibid.*, p. 21.
[118] S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 236.
[119] *Ibid.*, p. 176.
[120] *Ibid.*, p. 126.
[121] *Ibid.*

d'une part, et de l'autre, une tendance qu'il appelle 'formative', en ce qu'elle vise à donner une forme intelligible aux traces rassemblées autour de l'enquête »[122]. Quel est le rôle de la mémoire, dans les plis d'une telle tension ? Elle est ce qui fait repenser la forme du temps, qui en crée des dispositions inédites, qui joue et tisse des formes possibles et des configurations entre deux exigences : la réalité et ses épreuves et la « forme » à donner au matériau. Les deux pôles du discours travaillent toujours sur la ligne d'un temps qui ne s'ajuste jamais définitivement et qui fait surgir des blocages, des arrêts, des interruptions, des retours en arrière dans cet espace vaste et polymorphe, où il demeure quand même possible de déterminer quelques figures. Néanmoins, l'histoire est l'espace de l'indétermination du temps et, comme les arts de la reproduction technique, montre un haut degré d'incertitude. C'est une ambiguïté productive : un espace ouvert, indéterminé. L'ambiguïté, écrit l'auteur allemand, « appartient à l'essence de cet espace intermédiaire. Ceux qui l'habitent doivent déployer des efforts constants pour faire face aux nécessités contradictoires qu'ils rencontrent »[123] ; Kracauer souligne le fait que dans notre temps « il y a des 'poches', ou des vides au sein de ces courants temporels »[124]. Des constellations montrent une appartenance à une pluralité de durées : des superpositions des temps dans lesquels les objets, les lieux et les espaces se sont produits ou se produisent. Il s'agira de déterminer des liaisons locales et des ensembles de fragments d'un temps qui n'arrive pas à se conformer selon une règle uniforme. Cette idée centrale de la pensée kracauerienne était déjà présente dans son essai sur la photographie de 1927, quand l'auteur remarquait le fait que la photographie signait un passage important de la modernité, pour le fait qu'elle introduisait et rendait possible une autre typologie de mémoire, totalement décontextualisée de toute mémoire subjective et rendue possible seulement par un détachement du champ de l'expérience. Kracauer signalait le fait que tout retour du passé et toute activité mémorielle auraient du tenir compte du changement opéré par la photographie envers les procédures mêmes de la mémoire : là où les images de la mémoire recelaient encore un signifié et un contexte de

[122] J. Revel, *Siegfried Kracauer et le monde d'en-bas*, *op. cit.*, p. 22.
[123] S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 291.
[124] *Ibid.*, p. 272.

référence, les images photographiques étaient l'expression d'un passage à un régime de signes en désordre. Ce qui engendrait un sujet qui aurait dû se soumettre à une pluralité de représentations mémorielles désormais privées d'un contexte et d'un fond de référence universellement valide et reconnu. Les configurations temporelles et mémorielles qui passent par l'image conservent un haut degré d'incertitude quant aux possibilités du sujet de pouvoir les lire dans une vision globale, selon une direction univoque.

Les temporalités engendrées par les images, les mémoires qu'elles produisent, affirment l'idée d'un changement dans la perception de la mémoire. Les archives d'images accumulées au cours du temps « rassemblent, sous forme de copies, les derniers éléments de la nature devenue étrangère à ce qu'ils voulaient dire »[125]. La position du lecteur d'images, situé dans son époque et en rapport au passé et aux images du passé, lui permet de prendre acte de la disparition de toute relation habituelle entre les visions réalisées et les réalités filmées ou photographiées ; par le biais de son interprète, les images sont « confiées à la libre disposition de la conscience. Leur agencement originel a disparu, elles ne se trouvent plus dans le contexte spatial qui les reliait à un original dont l'image de la mémoire a été séparée »[126]. Le déplacement temporel fait intervenir des morcellements de la perception et c'est là qu'on peut voir l'activité de connexion entre les fragments temporels ; et « ce jeu avec la nature morcelée rappelle le *rêve*, dans lequel les fragments de la vie diurne se mélangent. Le jeu montre qu'on ignore quelle organisation valable présidera un jour à la mise en place des restes »[127].

L'histoire, la photographie et le cinéma peuvent donc mener à une indétermination qui sera signe de mouvement spéculatif, de possibilité de mise en relation et de configuration d'un savoir nouveau. Si dans cette position « il n'y a plus de nostalgie d'un *ordo* perdu, mais simplement le constat, discrètement mélancolique, de la mobilité et de l'indétermination »[128], la possibilité devient concrète de penser à un

[125] S. Kracauer, *La photographie*, dans Id., *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, *op. cit.*, p. 50.
[126] *Ibid*.
[127] *Ibid*.
[128] O. Agard, *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*, CNRS Éditions, coll. « De l'Allemagne », Paris 2010, p. 330.

croisement de déterminations de l'anachronisme, qui advient sur la base d'une préoccupation « formative » par rapport au matériau de départ. L'histoire est appelée à découvrir soit des changements d'échelles et de perspective dans l'observation, soit une nouvelle sensibilité par rapport au temps, à le décomposer, le diviser, mettre en lumière son état fragmentaire. Tout temps n'existe pas seul, mais demande l'insertion dans un réseau, au moment où « Le travail de contextualisation devient inépuisable : chaque espace et chaque temps renvoient à un autre espace et à un autre espace »[129].

A ce niveau analytique, se pose la possibilité d'un rapprochement entre l'historiographie et les médias photographiques. La photographie et le cinéma ont une modalité spécifique de présenter des données, des éléments, des espaces, des visages. Ils offrent la possibilité de regarder directement le temps et sa « déposition » dans les images. Les images sont des lieux de superposition de déterminations temporelles : elles ont une histoire, mais il y a aussi le temps de prise de l'image, le temps des sujets ou des lieux montrés, le temps de ceux qui ont pris les images, par exemple. L'image est une conformation spécifique en tant qu' « agglomérat » de temporalités différentes. Une image, plusieurs images, seront donc le signe d'une abondance de déterminations temporelles. Certaines images peuvent attester que des habitudes de pensée et de comportement « viennent constamment perturber l'interaction des désirs et des espoirs du moment, nous empêchant ainsi d'affronter le présent en des termes qui lui sont adaptés »[130]. Tout « présent » de l'image, ou des images, ne sera qu'un agglomérat de tendances de vision, de savoir, de disposition mémorielle. Ce que l'image comporte est une dislocation, un déplacement des manières de voir en soi. Les images sont des lieux de détermination temporelle multiple : des phases anachroniques.

L'historien peut « rencontrer » le cinéaste : dans la proposition d'une pluralité des temps, une pluralité où un passé qui n'a pas dit 'son dernier mot', et duquel nous ne savons pas quand et s'il va le dire, semble pouvoir s'ouvrir une brèche dans le présent. Des images de ce passé seront à mettre en réseau entre l'histoire et le cinéma, selon la conviction que « pour pouvoir être ressuscité par une intervention présente, le passé doit être

[129] S. Loriga, *Le mirage de l'unité historique*, *op. cit.*, p. 41.
[130] *Ibid.*

construit, c'est-à-dire prélevé dans la continuité chronologique, monté en tableau ou en image, et ainsi rendu lisible ou connaissable »[131]. Le monde saisi par une « histoire-caméra » est « hanté par des fantômes qui, sous la forme d'idées et de souvenirs, envahissent nos demeures, nos bureaux, nos cerveaux »[132].

Il s'agit pour Kracauer de « soustraire le continent 'Histoire' (et sa pensée) du domaine des choses dernières, de ces vérités ultimes qui ont été, dans la tradition occidentale, l'apanage de la théologie puis de la philosophie »[133]; il s'agit ensuite de reconnaître « une 'empiricité' irréductible de l'histoire, et son univers comme un domaine *intermédiaire* […] et toujours incertain »[134]. Un entre-deux qui sera peut-être capable de mieux éclairer le contemporain et certaines de ses productions visuelles.

Nous pouvons ainsi replacer la notion d'anachronisme sur une diagonale en mouvement traversée par l'histoire et les formes artistiques. En tant qu'éclaté, l'univers historique autorise à penser l'archive de la mémoire comme un espace variable d'images, signe d'un temps anachronique de l'élaboration. Nous allons analyser des cas spécifiques, en traitant d'une capacité à former des conglomérats entre périodisation, lecture du temps et formalisation en images, selon des degrés de questionnement qui sont de la nature de l'essai. Certaines pratiques des médias photographiques et visuels structurent une nouvelle expérience de l'historicité, pour laquelle la masse des événements « pourrait ainsi trouver un ordre, délivrée de la camisole de force des successions chronologiques, dans *une autre histoire* »[135]. Nous pouvons évaluer la force spécifique de la notion d'« extraterritorialité », abordée comme une option pour redéfinir des signifiés, des lectures et des positions critiques, toujours en partant du fait que mémoire et chronologie ne peuvent pas coïncider. Une autre question, celle de l' « entre-images », se rattache de près à l'extraterritorialité qui ne cesse de rappeler un nouveau questionnaire quant aux approches théoriques. L'extraterritorialité fait émerger une dialectique des durées et une superposition des événements. Un

[131] F. Proust, *op. cit.*, p. 46.
[132] S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, op. *cit.*, p. 177.
[133] P. Despoix, *Une histoire autre? (Re)lire 'History. The Last Things Before the Last'*, dans P. Despoix - P. Schöttler (dir., avec la collaboration de Nia Perivolaropoulou), *op. cit.*, p. 14.
[134] *Ibid*.
[135] E. Traverso, *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, *op. cit.*, p. 176.

certain type de cinéma, doté de caractères spécifiques, semble pouvoir prolonger les acquis des discours que nous venons d'analyser. Nous allons revenir plus avant sur cette question, en reprenant de façon plus spécifique le discours en traitant du film-essai.

VI. Les passages du temps : modernité, nostalgie et anachronisme. Penser un autre développement temporel.

Sylviane Agacinski publie en 2000 *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*. Le livre est dédié à un examen critique de la modernité et du temps et analyse, entre autre, certains effets de la spécificité d'un art comme la photographie. Deux noms, ceux de Charles Baudelaire et de Walter Benjamin, ont une place importante dans ce parcours ; l'objet principal d'analyse du livre, le temps, est rattaché à la « question » des médias et de la position du sujet humain dans un monde de plus en plus voué à la technologie. Mais quel sens du temps pouvons-nous dégager du présent ? Agacinski écrit que « Ni le regard sur le passé ni celui sur l'avenir ne peut dévoiler le sens du présent. Nous reposons sans cesse la question du temps, comme si elle apparaissait seulement, dans toute sa rigueur, depuis le retrait de ce qui en estompait le tragique : l'éternité et le sens de l'histoire »[136]. La lecture du temps ne peut plus s'appuyer sur des garanties désormais révolues : « le principe téléologique selon lequel la marche du monde accomplirait un but final (son *télos*), qu'il soit posé d'un point de vue religieux ou métaphysique, s'est effacé, laissant place à une histoire plus ou moins aléatoire et globalement désorientée »[137] ; un ordre inédit de saisie du temps est désormais présent. L'histoire se fait en quelque sorte plus « aléatoire », en laissant ouverte la possibilité d'une révision interne aux savoirs : d'une *autre* réflexion autour du temps et de ses formes.

Une certaine crise du religieux et du politique en tant que modulateurs d'une connaissance du temps, a déterminé un contexte plus complexe, où

[136] S. Agacinski, *op. cit.*, p. 9.
[137] *Ibid.*, p. 10.

les modalités de gestion du temps seraient à réinventer. Notre présent poserait la question d'un temps désormais sorti des systèmes traditionnels d'approche : un temps pluriel, qui ne reconnaît plus de fermetures et qui peut refuser des économies déjà affirmées. Agacinski écrit qu'on aimerait souvent « opposer à l'économie générale du temps la valeur du temps lui-même, c'est-à-dire d'un temps qu'on accepte de dépenser, de laisser passer, de perdre »[138].

La question de l'anachronisme est alors à poser : comment détermine-t-il des relations spécifiques entre des lectures du temps et des recherches formelles ? L'art, les images, les techniques de reproduction, semblent produire dans le moment moderne des multiplications de temps « partiels », inattendus, inaccomplis parfois, au nom du passager, de ce qui ne se fixe pas : « si elle désigne une expérience du *passage* et du *passager*, du mouvement et de l'éphémère, du fluctuant et du mortel, la modernité ne renonce pas seulement à l'éternité, elle renonce aussi à une forme unique de temporalité et d'historicité »[139] ; les images multiplient le temps et en font le point pluriel où se reflètent un certain nombre de questions et de problèmes. Actuellement notre monde, « surpeuplé d'images, nous fait cohabiter avec des foules de fantômes et douter de l'homogénéité de notre temps »[140]. Cela ne fait qu'inquiéter des disciplines ; en faire l'histoire équivaut en ce sens à mettre en lumière des procédures de clarification sur les manières que les images emploient pour *construire* toute notion de vérité historique. Ce temps éclaté, incertain, est aussi un point de départ pour un autre type de connaissance : celle où le film, l'œuvre en images, prend le risque de faire percevoir sa manière de lier des temporalités et donc *son temps*.

Pour Agacinski, la modernité même aurait produit une nouvelle conception du temps, une forme qui ne serait plus unique. La notion de « passager » peut nous expliquer une sensibilité spécifique pour tout ce qui sort des systèmes, qui produit de façon autonome des agencements de sens et de classification inédits. Mais à condition de séparer le passager de la lecture « en négatif » qui en a été donné traditionnellement par la pensée occidentale. « Selon une longue tradition en effet - avec laquelle il est

[138] *Ibid.*, p. 16.
[139] *Ibid.*, p. 19
[140] *Ibid.*, p. 17

difficile de rompre- le *passager* a été conçu comme la négation de l'éternel, donc de l'être. Ce qui ne pouvait durer, *rester* absolument, ne pouvait pas *être* »[141]. Mais le passager, ce qui ne dure pas, en plus d'une figure pour définir un aspect de la modernité, est aussi la promotion d'une idée de mouvement, de déplacement, de « mise en tension » d'un état déterminé. Ou bien une manière pour dire que l'histoire n'est jamais écrite pour l'éternité. On peut faire « travailler » la notion de « passager » en rapport au temps : le passager serait alors toute possibilité de mise en mouvement du temps, de renversement, de saisie « en contretemps ». En valorisant la pluralité des temps et leur désordre, « qui rendent problématique notre inscription dans une époque et dans une histoire »[142], nous nous trouvons à être constamment déplacés. Nous n'appartenons donc pas à une époque et nous ne pouvons pas nous penser comme définitivement établis (ou assignés) dans un monde. Le passager se fait garantie non d'un éphémère, d'un état où rien n'a plus de consistance durable, mais d'un espace de pluralité, d'une instance de variation, de nouvelle position de problèmes. Pour définir une époque, « il faut que les formes d'un monde présentent une certaine homogénéité et une suffisante stabilité. Il faut aussi, par-delà sa particularité, que l'époque s'inscrive dans un ensemble historique dont elle constitue une partie »[143]. L'art rencontre l'anachronisme chaque fois qu'une époque ne peut pas se reconnaître dans un ensemble historique qui viserait à la définir, en oubliant d'autres configurations possibles. Une historicité des œuvres d'art ne se donne que fragmentée, avec plusieurs ouvertures, une mobilité des temps, une stratification des instances. Jacques Aumont souligne que souvent dans cette histoire, « de l'image, ce n'est pas la position ou la valeur historique qui est première, mais les puissances sémantiques et le type particulier, forcément variable, d'herméneutique […] qu'elle appelle »[144].

Agacinski observe que la valeur de la « modernité » ne peut pas être reconduite à un universel : cela présupposerait une loi d'explication, tandis que la modernité propose plutôt l'irruption de ce qui a un caractère novateur

[141] *Ibid.*, p. 20.
[142] *Ibid.*, p. 23.
[143] *Ibid.*, p. 23.
[144] J. Aumont, « L'histoire du cinéma n'existe pas », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 21, n. 2-3, printemps 2011 (numéro préparé sous la responsabilité de Laurent Le Forestier), p. 164.

et souvent surprenant. De ce point de vue, « la contingence relative de l'événement n'interdit ni les répétitions ni les récurrences […]. L'irrégulier surgit au cœur du régulier ou, à l'inverse, l'ancien revient au cœur du nouveau. […] En ce sens, aucun monde n'est homogène, et cette hétérogénéité produit des anachronismes »[145]. L'anachronisme peut prendre le visage d'une irruption, c'est-à-dire de la présence « symptomatique » d'une temporalité autre dans un temps apparemment établi, défini, donné pour univoque. Nous pouvons dire que l'idée même de modernité est « libérée à la fois de l'éternité et de la prétendue *nécessité* historique. Elle conduit à l'exigence de penser dans le temps, avec l'événement ; et non en dépit de lui, dans une vaine quête de l'absolu »[146]. Vue « la reconnaissance de devoir penser et décider dans les limites d'un certain présent, avec sa part d'obscurité »[147], l'anachronisme poserait alors la question des limites du présent en soi et de ses rapports avec d'autres seuils de temporalité. Il nous fait découvrir son coté obscur, non éclairé, qui donne à ce présent même une identité au moins partiellement incertaine. Ce qui nous oblige à substituer une suite de questions à une vérité prétendue éternelle autour des images. Si les images sont à saisir selon leur degré de mise en mouvement des ordres temporels, nous pourrons établir une certaine histoire comme construction et herméneutique (comme procédure d'interprétation et non en sens strictement philosophique) constantes. Cela a sûrement des conséquences sur tout projet d'édification d'une « histoire du cinéma » pensable, dorénavant, comme champ de tensions, d'intersections entre des motifs, des figures, des idées : comme un *champ anachronique*.

On ne peut pas parler du temps « comme s'il était homogène, unifiable par une seule mesure et une seule histoire. Il existe différents régimes de temporalité (qui répondent aux *tempos* d'événements divers), comme il y a différents régimes d'historicité »[148]. Et en plus, c'est souvent la technique qui fabrique ses durées et ses temporalités. Agacinski se demande justement à ce propos : « si tout se transforme très vite - quoique à des vitesses différentes - tandis que le passé continue de nous arriver à travers les traces,

[145] S. Agacinski, *op. cit.*, p. 28.
[146] *Ibid*.
[147] *Ibid*.
[148] *Ibid.*, p. 55.

peut-être ne pouvons-nous plus éprouver notre appartenance à une époque, fut-elle 'moderne' ? »[149]. Le champ anachronique dont il est question est un espace de traces qui reviennent dans le présent. Nous pouvons évaluer la tension très productive entre l'expérience et le document, entre nos perceptions de la réalité et la façon dont des documents sur la dite réalité sont pensés, produits et ensuite lus et interprétés par d'autres sujets soucieux de les utiliser pour éclaircir des époques. Là où les images nous font signe, en produisant par exemple des mémoires qui creusent le cours régulier du temps, il est question de fabriquer, à partir de ce matériau temporellement hétérogène, des formes de compréhension, toujours dans l'espace de tension entre l'histoire et la vision, la durée et l'image, la mémoire et la construction formelle. En présence d'une hétérogénéité anachronique, « L'incidence de la mémoire […] suppose le choc des images »[150].

Il serait question de « considérer le rapport entre la pensée et les modes matériels de représentation d'une époque »[151], entre une idée déterminée de l'art et la variabilité, l'élément passager ; si, traditionnellement, la métaphysique a voulu fonder l'image sur l'idée, sur l'abstraction, il peut alors devenir opportun de déplacer cette idée d'art, en l'exposant à l'effet d'un temps multiple, anachronique, qui pose des questions à la représentation. Les images sont envisageables comme des matériaux, des données, des éléments pour un discours qui sera inévitablement déterminé par la pluralité variable des effets temporels et par un mouvement qui renonce à affirmer la séparation entre passé et présent. Des images nous proposent d'autres voies temporelles, désormais indépendantes de l'idée abstraite de représentation conçue par la tradition idéaliste. Saisir les formes de l'art peut engendrer d'autres pensées du temps.

Les œuvres d'art possèdent chacune une temporalité propre, multiple, au point de mettre en crise les « narrations » qui prétendraient lui donner une place fixée sur la ligne du temps. L'œuvre d'art semble mettre en acte d'autres tableaux temporels et mémoriaux ; la matière même du souvenir est questionnée, travaillée, exposée sur un plan de visibilité. Un travail en

[149] *Ibid.*, p. 58.
[150] G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, *op. cit.*, p. 176.
[151] S. Agacinski, *op. cit.*, p. 103.

images se croise avec une préoccupation : produire des temporalités nouvelles. Ce qui semble en jeu est bien plus qu'une science de l'art ou une discipline critique. Il s'agit d'un questionnement central qui, en posant l'anachronisme au centre de sa démarche, montre qu'il est opportun « de s'accommoder à ces multiples temps. Une vie humaine […] est divisée par l'accélération de l'histoire et par une nouvelle configuration du temps »[152] ; toute œuvre qui ne suit pas son temps, son époque, ses récurrences, ne fait que constituer un mouvement *au contraire* par rapport à une modernité qui se voudrait (ou s'est longuement voulue) constamment projetée vers l'avant. En ce sens, « l'anachronisme […] n'est pas ce qui subsiste ou se maintient »[153], qui donnerait un positionnement idéal à un objet traité. L'art se fait terrain d'expérimentation de nouvelles formes de remémoration, de production de souvenir, d'élaboration critique du réseau temporel. Loin des idéalités, l'anachronisme exprime une pluralité qui cherche en profondeur dans les espaces de réflexion autour des images.

Des survivances font ainsi leur entrée dans les espaces du discours. Elles font découvrir une autre histoire de l'art ou des formes ; le projet d'histoire de l'art lancé par Aby Warburg, en particulier avec son projet de l'atlas *Mnémosyne* (1928-29), visait une analyse des formes temporelles complexes des œuvres d'art, selon les retours de formes anciennes dans des époques successives, leur élaboration selon un cours du temps imprévu et ouvert. Dans la pensée de Warburg, le discours sur les images et les formes se fait l'étude d'une civilisation des images. L'historien qui se propose de « faire revivre ou survivre les hommes du passé en assemblant les documents divers, en particulier les textes et les images »[154], découvre parfois un terrain commun avec l'artiste et en particulier le cinéaste, qui travaille sur des images et des mots. L'historien « tel un cinéaste, devrait alors monter et mixer à nouveau les traces séparées pour retrouver la voix des disparus »[155], ou penser à la possibilité que son discours, ses reconstructions, peuvent être touchées par des problématiques de montage. Les images et les formes sont à saisir selon un « mouvement cyclique entre

[152] *Ibid.*, p. 68.
[153] *Ibid.*, p. 116.
[154] S. Agacinski, *op. cit.*, p. 123.
[155] *Ibid*.

une cosmologie de l'image et une cosmologie du signe dont la capacité ou l'impuissance à orienter l'esprit ne signifie rien de moins que le destin de la culture humaine »[156].

VII. Michel de Certeau : l'histoire, le temps et l'autre.

La recherche de Michel de Certeau expose, dans son ouvrage de réflexion méthodologique *L'écriture de l'histoire* (1975), des aspects de critique du discours historiographique. L'auteur travaille à partir d'une tension constitutive de l'historiographie, qui doit toujours procéder à mettre en relation deux termes antinomiques comme le réel et le discours, la réalité et sa « mise en texte ». L'historien doit les articuler ou penser pouvoir les articuler. Pour ce faire, il est censé évaluer non seulement deux degrés de réel différents comme celui de son époque et celui qu'il décrit (s'il s'agit du passé), mais aussi les différences entre les « réels » possibles et les écritures qui s'appliquent à les décrire.

Véritable dialogue avec les morts, avec un temps qui n'est plus, le travail d'historien décrit une relation avec un passé révolu qu'on s'efforce de gérer et de mettre en relation avec le présent, avec la position de laquelle l'historien observe, analyse, décrit et parle. Mais parler, faire parler, dire, et aussi décrire le passé, est interagir de façon souvent « dangereuse » avec l'*autre*. « L'autre est le fantasme de l'historiographie. L'objet qu'elle cherche, qu'elle honore et qu'elle enterre. Un travail de la séparation s'effectue par rapport à cette inquiétante et fascinante proximité »[157]. L'histoire moderne occidentale commence quand une différence ou une fracture entre le passé et le présent sont posées. Il s'agit d'une différence qui montre la création d'un partage, d'une division, d'une séparation ; de façon analogue, une tradition se produit au moment où des documents, un corpus de textes, sont lus et interprétés ; l'écriture de l'histoire engendre une tradition « positionnée » sur la base de la lecture et de l'interprétation qu'on

[156] A. Warburg, « Mnémosyne (Introduction) », trad. P. Rusch, dans *Trafic*, n. 9, hiver 1994, p. 38.
[157] M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Éditions Gallimard, coll. « Folio Histoire », Paris 1975, p. 14.

aura donnée aux textes, aux archives, aux images. Si l'historien effectue toujours un choix « entre ce qui peut être '*compris*' et ce qui doit être *oublié* pour obtenir la représentation d'une intelligibilité présente »[158], c'est parce que l'historiographie « tend à prouver que le lieu où elle se produit est capable de comprendre le passé […], en effectuant au présent le privilège de récapituler le passé dans un savoir »[159].

Point de départ inévitable, le présent serait ce qui a permis à l'écriture de l'histoire de donner une codification au passé. L'historien, selon de Certeau, tue le passé en le célébrant dans l'acte de le décrire et l'expliquer *au présent*.

La vérité du passé, et du temps, est ce qu'on édifie par le moyen d'un discours et d'une écriture qui visent la définition d'une identité et donc qui aspire à rendre intelligible le passé. En ce sens, la temporalité permet d' « exposer ou représenter dans un même texte les modes sur lesquels l'historien satisfait à sa double demande de dire ce qu'il y a *avant* et de mettre des faits là où il y a des *lacunes*. Elle fournit le cadre vide d'une succession linéaire qui répond formellement à l'interrogation sur le *commencement* et à l'exigence d'un *ordre*. Elle est donc moins le résultat de la recherche que sa condition »[160]. Avec l'écriture de l'histoire, le temps devient exigence primaire d'un ordre à poser comme indispensable pour l'intelligibilité du sujet humain ; le sujet sera ordonné par une écriture qui prétendrait accommoder les vides et les irrégularités du temps, selon une modalité capable « d'instaurer des cohérences à partir desquelles produire un ordre, un progrès, une histoire »[161].

L'histoire travaille à la définition d'une identité et d'une intelligibilité par rapport au présent de l'écriture. Pour rendre possible cette « positivité », qui est aussi promotion d'un lieu d'affirmation de vérité, il est nécessaire qu'une décision établisse la différence entre ce qui n'est plus et ce qui est au temps présent, qui s'affirme ainsi comme autre, séparé, autonome par rapport au passé. Il s'agit d'une mutation produite par la culture, au moment où « la tradition, corps vécu, se déplie devant la curiosité érudite en un

[158] *Ibid.*, p. 17.
[159] *Ibid.*, p. 18-19.
[160] *Ibid.*, p. 28.
[161] M. de Certeau, *L'Histoire, science et fiction*, *op. cit.*, p. 68.

corpus de textes »[162] ; cela a lieu si le présent de l'érudition pratique une mise à mort du passé selon un décalage qui a structuré une entière tradition culturelle.

Une tradition qui a affirmé sa propre idée du temps a pu avoir l'illusion d'une affirmation progressive due à une vision scientiste. Néanmoins, de Certeau signale que « des 'résistances', des 'survivances', ou des retards troublent discrètement la belle ordonnance d'un 'progrès' ou d'un système d'interprétation. Ce sont des lapsus dans la syntaxe construite par la loi d'un lieu. Ils y figurent le retour d'un refoulé, c'est-à-dire de ce qui, à un moment donné, est *devenu* impensable pour qu'une identité nouvelle *devienne* pensable »[163]. La stratégie des discours historiens est ainsi trouée par des mouvements inattendus du temps. Le travail d'historien est dirigé inévitablement vers le présent mais il ne peut pas éviter de rencontrer des tensions sur l'axe chronologique.

Le tissu temporel ne peut pas éviter de rencontrer la présence troublante de « lieux » symboliques qui signaleraient une absence, un vide, un manque de positionnement (ou un refus de positionnement) par rapport à la règle, à la loi, à un savoir établi. Dans ces passages d'interruption, où le refoulé semble revenir, la loi et la force de l'archive semblent se briser pour ouvrir sur un paysage différent. Si l'historiographie occidentale a eu tendance « à prouver que le lieu où elle se produit est capable de comprendre le passé […] en affectant au présent le privilège de récapituler le passé dans un savoir »[164], c'est pour le fait qu'elle a engendré une pratique *totalisante* et axée sur la prééminence du présent ; écrire de l'histoire « c'est finalement procéder à un *rite d'enterrement* pour apaiser les revenants qui pourraient nous importuner et pour laisser place à un agir présent »[165] : celui d'un sujet positionné selon les références d'un présent qui règle et détermine le reste, selon un acte « fondateur » qui procède pour « rassembler toutes les sortes de séparés en un semblant de présence qui est la représentation même »[166]. Trois aspects revêtent une importance particulière : avant tout le fait de rassembler les séparés, de donner une uniformité (apparente) à ce qui se

[162] M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 16.
[163] *Ibid.*, p. 17.
[164] *Ibid.*, p. 18-19.
[165] H. Martin, *Le Doute sur l'histoire*, *op. cit.*, p. 357.
[166] M. de Certeau, *L'Histoire, science et fiction*, *op. cit.*, p. 73.

présente comme temporellement *obscur*. Ensuite, l'idée de fournir, par le moyen d'un discours historien, un semblant de présence, d'assurer, en quelque sorte, une présence, une identité, une identification, à ce qui ne semble pas toujours l'avoir. Enfin, la notion de « fondation » : un « acte fondateur » est posé là où l'*incertain*, le doute, le hiéroglyphique prennent la place d'une identité pensable. Nous verrons, par la suite, qu'en tant que forme spécifique de l'expression cinématographique, le film-essai permet de repenser ces trois postures qui ont longuement caractérisé, pour de Certeau, le travail de l'historien.

La tradition est naturellement une notion particulièrement importante. Si l'historiographie constitue un exemple typique de gestion d'une tradition, à travers des stratégies et des modèles de lecture, il faudra noter que la construction d'une telle idée n'est jamais une opération neutre ; elle se fait soit par rapport à un pouvoir, qui peut édifier des connaissances en donnant des lectures orientées du passé, soit en relation à une scientificité qui vise à rendre le passé lisible et intelligible, qui peut donc devenir objet de citations dans des discours justement à propos de la tradition. A la base du travail d'historien, il y a un mouvement vers l'unification, vers la construction d'un système structuré. Le passé, une fois « prélevé » et mis en forme par l'historien, se configure selon une volonté, une loi, un discours de pouvoir. Mais le temps pose parallèlement au chercheur la question du désordre : ce même passé affirme son degré d'opacité, signe d'un temps qui peut se multiplier et revenir.

En utilisant une forme de récit, l'historien « articule la pratique d'une nouvelle intelligibilité et la rémanence de passés différents (qui survivent non seulement dans les documents, mais dans cette 'archive' particulière qu'est le travail historique lui-même) »[167] ; voici donc un terme qui doit retenir notre attention : l'archive. De Certeau observe à juste titre que le travail même de l'historien, sous une certaine lumière, selon une certaine perspective, est une forme d'archive. Nous entendrons ici la notion d'archive comme la présentation d'une série d'éléments souvent hétérogènes, qui confluent dans une « forme » complexe, où les matériaux inscrits offrent plusieurs directions d'analyse. La recherche de l'historien est

[167] M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 72.

une forme d'archive parce que la pluralité en est un point de départ inévitable. Il s'agira de se demander ce qu'il en est de l'histoire quand le travail de son écriture nous mène vers cette dimension ouverte et plurielle.

Le temps *autre* et l'objet absent de l'histoire ont un visage, un sens, une identité aussi dans les espaces d'une « loi de l'archive ». La loi d'archive veut que l'autre soit enfin codifié à partir de la lecture de documents ; cette loi, avec son idée de consigne, d'assignation, d'appartenance, permet de fournir une direction au temps jusqu'à le rendre totalement transparent à la lecture. L'historien cherche une loi ou des lois du temps, en s'efforçant de normaliser ou de réduire la tension de l'hétérogène, du pluriel, du fragmenté.

La classification du temps affirme les conditions pour qu'une communauté puisse s'établir, par le moyen d'une discipline « qui traite la mort en objet de savoir et, ce faisant, donne lieu à la production d'un échange entre vivants »[168].

Mais que se passe-t-il si la présence troublante d'éléments qui signaleraient une absence, un vide, un manque, un refus de position par rapport à la règle, à la loi, dérange la forme qui aura été donnée ? Est-ce que la discipline peut être de quelque façon troublée par un malaise (de méthode, de certitudes), par la tension même du temps, qui n'est pas univoque mais démontre de se ramifier et de parcourir plusieurs directions ? C'est le temps spectral à déterminer ces doutes quant à l'écriture de l'histoire : comme tel, ce temps spectral se présente en tant que surface d'inscription, de positionnement mais aussi de déplacement de traces, de signes d'un temps instable, indocile.

Le temps n'est plus l'objet du savoir d'une communauté mais devient ce qui disloque la souveraineté, l'assignation univoque, l'unification. De Certeau procède donc dans une relativisation de l'historiographie, pour en saisir les points de contradictions sans doute, mais aussi pour essayer de formaliser son renouvellement, son différent « positionnement ». De ce point de vue, l'écriture de l'histoire est une opération de décryptage des interventions qu'on peut faire sur la trame de la mémoire : pour la montrer, l'assembler, l'unifier ou la différencier.

---

[168] *Ibid.*, p. 74.

S'il est vrai que « d'une façon ou d'une autre, l'histoire parle toujours de tensions, de réseaux de conflits, de jeux de forces » et que les sociétés « donnent lieu à une histoire qui privilégie les continuités et tendent à donner valeur d'*essence* humaine à un ordre solidement établi »[169], le travail d'historien ne peut pas éviter de faire de l'anachronisme, la possibilité d'une nouvelle présentation des tensions et des conflits du temps, des éléments qui refusent l'unification.

De Certeau écrit qu'une fois chassé, « un revenant s'insinue dans l'historiographie et en détermine l'organisation : c'est ce qu'on ne sait pas, ce qui n'a pas de nom propre. Sous la forme d'un passé qui n'a pas de place désignable, mais ne peut être éliminé »[170].

Organiser est aussi une façon de donner le nom d' « événement » à ce qu'on ne peut pas connaître autrement. L'historien souligne le fait que l'événement « est le support hypothétique d'une mise en ordre sur l'axe chronique, la condition d'un classement. Quelquefois, il n'est plus qu'une simple localisation du désordre […]. Par ce procédé, qui permet de ranger l'inconnu dans une case vide préparée à l'avance pour cela et nommée 'événement', une 'raison' de l'histoire devient pensable »[171]. Pour conclure que l'historien « ne vise plus le paradis d'une histoire globale. Il en vient à circuler *autour* des rationalisations acquises. Il travaille dans les marges »[172] : marges du temps, de l'écriture historienne, de la connaissance.

VIII. L'anachronisme, mouvement des concepts et des interprétations. Georges Didi-Huberman et les problèmes d'une histoire anachronique des images.

Dans sa réflexion épistémologique sur l'histoire de l'art, conduite à partir des années 90, Georges Didi-Huberman se concentre sur le rapport entre les images et l'histoire ; il assigne une place centrale à l'anachronisme en tant que « symptôme » à l'intérieur des démarches de méthode. Sa perspective

[169] *Ibid.*, p. 75.
[170] *Ibid.*, p. 127.
[171] *Ibid.*, p. 134.
[172] *Ibid.*, p. 109.

est celle d'un historien de l'art qui s'efforce de rompre avec certaines méthodologies traditionnelles de la discipline: proposer un récit de l'histoire de l'objet-art selon une perspective assignée, une ontologie de l'art, un discours attentif à reconnaître la fixité des thèmes, des styles, des écoles, toujours à l'intérieur des marges d'une discipline. Mais souvent l'histoire de l'art traditionnelle n'a pas montré un enjeu fondamental : la stratification. Il est question d'une superposition de motifs, qui a son origine dans une stratification de temporalités à l'intérieur de l'œuvre d'art.

Ce qui change est la considération historique que l'on peut avoir des œuvres ; l'histoire de l'art ne sera plus le récit d'une série de styles, d'auteurs ou d'influences, selon un certain modèle de développement présumé ; elle ne doit pas se fixer sur une idée acquise de temps : le temps continu et régulier. Elle découvre une autre temporalité, faite de sauts, de fragmentation et non de continuité, une temporalité des symptômes plutôt que des savoirs acquis. Cela a été mis en lumière en particulier dans le livre *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, paru en 2000. Ses réflexions autour de l'axe images-temps se sont poursuivies plus récemment avec notamment *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1* et *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, parus en 2009 et 2010, jusqu'à *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3*, paru en 2011.

Dans ce rapport, selon l'auteur l'imagination devra s'ajouter à l'histoire et à l'historiographie. Elle met en relation des histoires, des lectures d'images, des discours, en édifiant une histoire nouvelle : Didi-Huberman écrit que « parce qu'elle ne cesse de démonter toutes choses, l'imagination est *construction imprévisible et infinie*, reprise perpétuelle des mouvements engagés, contredits, surpris par de nouvelles bifurcations »[173]. L'histoire doit penser une position entre les images qui, de plus en plus à partir du XXème siècle nous montrent le temps passé et présent (et parfois le futur). Mais surtout, les images, une théorie de l'image ou un discours à partir de la théorie du cinéma, doivent pouvoir se confronter au discours de l'histoire : « Il faut des images pour faire de l'histoire, surtout à l'époque de la photographie et du cinéma. Mais il faut aussi de l'imagination pour *revoir*

[173] G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, *op. cit.*, p. 238.

les images et, donc, pour *repenser l'histoire* »[174]. Une histoire qui demande une évaluation selon ce que les images disent sur son développement, ses méthodes, éventuellement ses ambitions.

Les images demandent à être mises en perspective ; de ce point de vue, les effets d'anachronie qu'elles produisent permettent souvent de mettre en lumière des élargissements au niveau de la vision et des perspectives théoriques. Véritable carrefour et lieu symbolique d'échanges disciplinaires, l'anachronisme marque ainsi une frontière mobile entre des disciplines et des savoirs. C'est par exemple une certaine connaissance historique qui est en cause ici. Faire de l'histoire, la penser, signifie que la connaissance historique « n'advient qu'à partir du 'maintenant', c'est-à-dire d'un état de notre expérience présente d'où émerge, parmi l'immense archive des textes, images ou témoignages du passé, un moment de mémoire et de lisibilité qui apparaît […] comme un *point critique*, un symptôme, un malaise dans la tradition qui, jusqu'alors, offrait au passé son tableau plus ou moins reconnaissable »[175]. C'est donc toute la tradition (celle d'une discipline, par exemple) à être mise en examen par des histoires anachronistiques des images, au moment où l'image est capable d'engendrer un symptôme dans notre lecture, dans notre connaissance du temps.

Ces problèmes trouvent un point de rencontre dans la définition de l'histoire de l'art comme une discipline anachronique et de l'œuvre d'art comme un moment d'expression d'une tension « anachronique » du temps. En ce sens, l'histoire est quelque chose qui se recrée, selon les lectures que l'historien (ou le cinéaste, ou l'artiste d'autre type) aura su donner à un réel dont le sens se déplace continuellement. Didi-Huberman constate que se trouver devant les images c'est toujours être devant le temps et s'assumer les conséquences de cet état. Les images seront donc à interroger d'un point de vue temporel : mais « quel genre de temps ? De quelles plasticités et de quelles fractures, de quels rythmes et de quels heurts du temps peut-il être question dans cette ouverture de l'image ? »[176]. La perspective nous permettant l' « ouverture » de l'image, propose un déplacement constant et

[174] *Ibid.*, p. 251.
[175] G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, *op. cit.*, p. 16.
[176] G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, *op. cit.*, p. 9.

une complexification des instances de connaissance. Aucune image ne pourra être assignée avec certitude à une époque, à un style, à une croyance affirmée de l'image ou sur l'image. Elle sera avant tout l'ouverture d'un autre discours et la mise en lumière des symptômes d'une époque et du rapport de celle-ci au temps. Si une approche qui implique forcement « une remise en cause de la distance instituée par la plupart des traditions historiographiques entre un passé mort et l'historien chargé de l'objectiver »[177] est demandée, nous pourrons établir un espace de réflexion sur le sens à assigner à la ligne temporelle sur laquelle des œuvres ont été pensées et se sont développées. Donc, une certaine histoire peut être pensée, à partir de l'idée d'un changement de notre expérience du temps ; ce changement aura été possible grâce au travail des images, capables de structurer et proposer une réorganisation des temps.

L'image montrerait une ouverture quand nous lui posons des questions en vue d'une exterritorialité. L'enjeu de ce type de recherche est important : « s'arrêter *devant le temps*. C'est donc interroger, dans l'histoire de l'art, l'objet 'histoire', l'historicité elle-même »[178] ; selon Didi-Huberman, c'est la capacité des images à proposer des dispositions temporelles, des entrecroisements entre des temps divers. Mais les images rendent évidente l'impossibilité d'une consonance euchronique entre des auteurs, des œuvres et des saisons de l'histoire de l'art. Le travail sur les images devrait éviter de s'en tenir au besoin de déterminer strictement l'appartenance d'une œuvre à une phase historique, à un style, à une saison artistiquement déterminée et fixée. Travailler avec les images c'est trouver une position difficile, « comme devant un objet de temps complexe, de temps impur : un extraordinaire *montage de temps hétérogènes formant anachronismes*. Dans la dynamique et dans la complexité de ce montage, des notions historiques aussi fondamentales que celles de 'style' ou d' 'époque' s'avèrent tout à coup d'une dangereuse plasticité »[179]. La recherche devrait dédier une attention particulière non seulement à la variabilité de notions comme « époque », « style » ou encore « auteur » ; elle pourrait aussi commencer à

[177] F. Dosse, *Anachronisme*, *op. cit.*, p. 671.
[178] G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, *op. cit.*, p. 13.
[179] *Ibid.*, p. 16-17.

se préoccuper de l'effet d'un montage de temps hétérogènes. Les notions se transforment, touchées par cette plasticité qui produit un savoir hétérogène ; sur la ligne d'une histoire des œuvres, « le sens n'est pas seulement lié à l'événement seul, mais à la manière dont cet événement s'est inscrit dans le temps selon de multiples remaniements, selon les aléas du 'travail du souvenir' »[180]. Une certaine histoire n'étant possible que *montée*, sa temporalité sera produite par les effets mémoriels engendrés à partir des stratégies de montage mises en acte.

Les images et les disciplines traitant d'images, comme l'histoire de l'art ou l'histoire du cinéma, sont en outre à rapporter à la mémoire et à son inscription : au fait de fixer, d'insérer, d'inscrire cette mémoire sur des supports. L'histoire et l'écriture de l'histoire peuvent aussi engendrer de nouvelles possibilités d'évaluation anachronique des images : soit en discutant d'une possible histoire du cinéma selon des perspectives d'anachronie, soit en analysant les modalités de certains films de proposer des discours ou des réflexions sur le temps et la mémoire : de questionner les manières d'écriture de l'histoire et de mise en mémoire de traces. En tant que forme cinématographique spécifique, le film-essai est un « point critique » où toutes les dites questions se concentrent.

Tout cela, dans la conviction que « les contemporains, souvent, ne se comprennent pas mieux que des individus séparés dans le temps : l'anachronisme traverse toutes les contemporanéités. La concordance des temps n'existe - presque - pas »[181] ; des questions sont donc posées dans plusieurs directions : comment lire le contemporain ? En quels rapports est-il avec le passé ? Quelles relations se forment entre temps et image ? Comment l'image arrive-t-elle à interroger l'histoire, et comment, vice versa, l'histoire et la mémoire posent-elles des questions inévitables aux images et au cinéma ? Toutes ces questions ont leur origine dans la notion d'un temps discordant et aux rythmes multiples. Ces préoccupations naissent du fait que la notion au cœur du problème « semble interne aux objets mêmes - les images - dont nous tentons de faire l'histoire. L'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon

[180] F. Dosse, *Anachronisme*, *op. cit.*, p. 671.

[181] G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, *op. cit.*, p. 15.

temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images »[182]. L'image est « surdéterminée » et comme telle, propose soit son ouverture, soit la garantie qu'un discours théorique autour d'elle devra multiplier les points de vue, les angles d'analyse et de discussion, les perspectives, les descriptions. L'image est toujours l'apparition, la proposition ou l'irruption d'un symptôme dans la chaîne ou la série des images (et aussi des savoirs) de notre tradition. Les images « s'insèrent » dans les discours qui s'efforcent d'en clarifier des aspects du point de vue historique, critique et théorique ; elles le font souvent selon une force anachronique, grâce à laquelle l'on peut « interroger cette plasticité fondamentale et, avec elle, le mélange, si difficile à analyser, des différentiels de temps à l'œuvre dans chaque image »[183]. Le passé renvoie selon Didi-Huberman à un impensable et peut être saisi seulement grâce à un regard anachronique, rendu possible par la fonction d'un présent réminiscent, qui nous le montre de nouveau, en nous le faisant connaître et souvent commenter. L'historien (et l'historien de disciplines) ne doit pas limiter sa démarche à interpréter le passé et ses formes avec l'aide exclusive des catégories du passé ; sur la ligne du temps, il peut repérer des symptômes d'un cours temporel irrégulier et éclaté, à *monter*.

Mais que se passe-t-il, au moment où la surdétermination des images affirme, et parfois détermine, des questions de méthode ? Ou encore, « *quel rapport de l'histoire avec le temps l'image nous impose-t-elle ?* »[184]. L'importance de la notion d'anachronisme est due aussi au fait qu'il « semble émerger *à la pliure exacte du rapport entre image et histoire* : les images, certes, *ont* une histoire ; mais ce qu'elles *sont*, le mouvement qui leur est propre, leur pouvoir spécifique, tout cela n'apparaît que comme un symptôme - un malaise, un démenti plus ou moins violent, une suspension - dans l'histoire »[185]. Mais les images, en tant que moments symptômaux, ne se limitent pas à proposer une suspension dans l'histoire ; elles permettent parfois de l'exposer à des effets spécifiques ou à des transformations.

D'un point de vue historien, la connaissance historique peut se rapprocher

[182] *Ibid.*, p. 16.
[183] *Ibid.*, p. 17.
[184] *Ibid.*, p. 24.
[185] *Ibid.*, p. 25.

d'un « processus *à rebours de l'ordre chronologique*, une 'remontée dans le temps', c'est-à-dire, strictement, un *anachronisme* »[186]. Dans l'histoire, il y a des modalités, des possibilités de connexion, qui prennent le nom d'anachronies ; elles sont des notions, ou des événements, ou encore des signifiés qui prennent le temps à l'envers, à rebours et dont on peut faire des usages heuristiques. Leur façon de faire circuler le temps différemment échappe à toute identité du temps avec soi-même. Le temps se structure en une multiplicité de lignes, de directions, de forces, qui sont la condition même de l'agir historique. Dans l'histoire, se montrerait « quelque chose qui relève d'une *mémoire*, soit d'un agencement impur, d'un *montage* […] du temps »[187] ; en outre, nous sommes en présence de ce qui « relève d'une *poétique*, soit d'un agencement impur, d'un *montage* - non 'scientifique' - du savoir »[188]. Le montage du savoir permet une directive nouvelle des temporalités, selon un mouvement processuel, pour lequel le sens est à édifier « à partir du moment où l'on conçoit un futur du passé »[189].

La notion de « montage » permet donc d'envisager et de mettre en acte des pratiques de configuration mémorielle. Mais il est important de souligner le fait qu'il ne s'agit pas d'affirmer une ontologie du montage, de n'importe quel type (cinématographique ou autre). Il est plutôt question d'évaluer comment, et selon quelles stratégies, le montage s'impose en tant qu'outil de production de savoir, produit des rapprochements, des pluralisations des régimes d'historicité et des systèmes d'images ; le montage est ce qui, en configurant les images et le temps selon des voies plurielles, l'humanise pour produire des effets et des configurations, des mémoires. Une poétique du montage renforce le caractère incisif spécifique du discours historien. La mémoire, et l'anachronisme, surgissent en tant que symptômes à la convergence entre l'histoire et les disciplines visuelles et artistiques. Les montages démentent souvent l'idée d'un temps et surtout d'un passé figés, immobiles : des abstractions. Toute histoire ne peut

[186] G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, *op. cit.*, p. 31.
[187] *Ibid.*, p. 35.
[188] *Ibid.*, p. 35-36.
[189] F. Dosse, *Anachronisme*, *op. cit.*, p. 673.

qu'engendrer « cette très longue durée de l'interrogation historique »[190], entre histoire, temps et image, entre mémoire et configuration. Une interrogation qu'on peut effectuer aussi à partir de disciplines comme les arts et le cinéma ; en faisant ainsi, le cinéma en particulier se trouve mis à l'épreuve par l'anachronisme, qui pourra relever quelque chose de sa capacité à orienter des discours, des savoirs, des rencontres entre vision et historicité.

Les oeuvres ont quelque chose à demander à l'histoire. L'objet artistique se présente en effet comme « un agencement d'anachronismes subtils : fibres de temps entremêlés, champ archéologique à déchiffrer »[191], lieu problématique de proposition d'une tension de temps et de relations, toujours à définir, entre lisibilité du temps et configuration formelle des images. Les tensions sont multiples : au niveau de lecture et d'interprétation, de tension temporelle dans les images, dans la configuration d'images à partir du temps et de la durée, de la constellation du savoir qui s'engendre à partir du rapport entre histoire et images. L'anachronisme montre des perspectives possibles de connaissance, à condition de voir sa présence au carrefour entre images et historicité. Sur cette ligne, le temps de l'historien n'est plus strictement le passé, mais la mémoire, ou, mieux encore, des mémoires. La mémoire est « *psychique* dans son processus, *anachronique* dans ses effets de montage, de reconstruction ou de 'décantation' du temps »[192]. Nous évaluerons à ce propos comment certaines typologies de film-essai travaillent la notion d' « archive ». Chez quelques auteurs de films-essai, il existe un travail spécifique des formes qui est débiteur d'une « mise en mémoire des images ».

L'anachronisme, nous indique Didi-Huberman, est ce qui éloigne le discours historien du risque de l'abstraction, en conduisant vers un temps qu'il s'agit de monter, d'assembler, de construire, de mettre « en récit » ou « en forme ». Un temps à exposer, et à construire, par l'intermédiaire d'images. L'anachronisme « peut légitimement apparaître comme une

[190] G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, *op. cit.*, p. 36.
[191] *Ibid.*
[192] *Ibid.*, p. 37.

ouverture de l'histoire, une complexification salutaire de ses modèles de temps »[193]. Il peut diriger notre attention vers deux directions : vers l'histoire à questionner et vers le cinéma, objet d'une circulation d'images historiennes et de durées, mais aussi constructeur, monteur de temps.

A partir de la capacité heuristique de l'anachronisme, les parcours de connaissance, devraient donc « apprendre à complexifier ses propres modèles de temps, traverser l'épaisseur de mémoires multiples, retisser les fibres de temps hétérogènes, recomposer des rythmes aux *tempi* disjoints »[194] ; en possédant une spécificité heuristique, l'œuvre d'art pose des questions au temps ; en tant qu'objet chronologique, elle n'est pensable « que dans son contre-rythme anachronique »[195], comme une proposition *autre* du temps, comme une pluralisation des modèles temporels. L'histoire se confronte avec les possibilités proposées par l'œuvre d'art et l'œuvre pose des questions sur les modèles et les régimes de temps que l'histoire s'efforce de formaliser et de rendre intelligibles. Le type d'expressivité proposée par le cinéma a été en ce sens, à certains moments, une possibilité de joindre des modèles de temps et de proposer des modèles de mémoire.

Le film en tant qu'objet artistique, et objet historique, est interrogé. Tout objet chronologique est selon Didi-Huberman un objet dialectique, et, en tant que tel, capable de mettre en rapport des éléments de nature différente pour promouvoir des interprétations nouvelles du temps et de l'art. En tant que possibilité dialectique, l'image propose une critique, une pensée, ou aussi une esthétique, des possibilités de mettre en relation des régimes d'historicité, des modalités mémorielles, des configurations de plusieurs mémoires saisies dans leur entrecroisement réciproque.

Dans sa réflexion, Didi-Huberman valorise une image capable d'engendrer des positionnements discursifs et des interprétations, une image-symptôme qui contribue avec force à l'évolution des conceptions du temps. Il est question de souligner l'importance de l'image en tant que symptôme pour une nouvelle évaluation des tensions du temps. Le symptôme est une présence souterraine, qui contribue à interrompre ou à mettre en crise le cours régulier de la représentation (de toutes les

[193] *Ibid.*, p. 38.
[194] *Ibid.*, p. 39.
[195] *Ibid.*

représentations), grâce à la force d'une « loi souterraine qui compose durées multiples, temps hétérogènes et mémoires entrelacées »[196]. L'historien est questionné à propos de ce temps polyrythmique, disséminé ; il faut savoir penser la nature composite, mixte, des durées, selon des rythmes différents de l'histoire. On se tromperait en disant « qu'il y a des objets historiques relevant de telle ou telle durée : il faut comprendre qu'*en chaque objet historique tous les temps se rencontrent*, entrent en collision […] ou bien s'enchevêtrent les uns aux autres »[197].

L'image est dialectique et critique à sa base : elle est à envisager « comme concept opératoire et non comme simple support d'iconographie »[198], en condition donc de proposer des modifications substantielles de notre perception : « nous ne pourrons produire une notion conséquente de l'image sans une pensée de la *psyché* impliquant le symptôme et l'inconscient, c'est-à-dire une *critique de la représentation* »[199]. La notion d' « archive » acquiert donc une importance particulière parce qu'elle s'affirme comme le « moment », l'espace, le territoire, où l'image-symptôme met en discussion toute représentation. En quel sens ? Toute une culture serait touchée par cette critique de type iconique et temporel ; le processus historique sera vu comme une somme de directions qui « permettent de définir des aiguillages temporels inédits selon des lignes de temporalité plurielles »[200]. L'image et le temps forment ensemble une trame de l'expression, en se proposant comme des lieux de passage incessant.

L'image fait ainsi découvrir les jonctions possibles entre un discours d'historien et un parcours esthétique de l'image. Nous verrons que le « discours » des images, leur façon expressive, et spécifiquement le discours du film-essai, nous permettent de découvrir une ouverture de marges, de frontières disciplinaires et discursives. Pour proposer, à travers l'analyse de la trame des images, des questionnements critiques-théoriques possibles et une nouvelle évaluation du cinéma par le moyen d'une pensée spécifique du temps qui vise une critique de certains modèles de représentation. Nous

[196] *Ibid.*, p. 40.
[197] *Ibid.*, p. 43.
[198] *Ibid.*, p. 48.
[199] *Ibid.*
[200] F. Dosse, *Anachronisme*, *op. cit.*, p. 675.

effectuerons un croisement de perspectives, avec l'objectif de « faire travailler » la notion d'anachronisme dans des films qui peuvent mettre à l'épreuve des lectures, des savoirs et des disciplines. Il est possible de poser des questions urgentes au cinéma par le moyen des disciplines d'analyse du temps et grâce à la spécificité heuristique de l'anachronisme. Si nous croyons opportun de « revendiquer avec force la nécessité de la présence du savoir historique dans toute activité scientifique ou toute praxis »[201], nous pensons parallèlement que n'importe quelle perspective d'analyse et d'exploration artistique est portée à utiliser tous les symptômes rencontrés sur sa route. Ce qui nous permet, en ce sens, de valoriser l'exception, les moments atypiques à l'intérieur des lieux disciplinaires déjà constitués ; les points de crise, de fracture, de disjonction des savoirs disciplinaires sont construits et montrés dans certains cas les meilleurs de l'essai cinématographique. Forme déjà mixte par nature, le film-essai devient un moment potentiellement idéal pour affirmer une ouverture de frontières, un lieu de passages et d'échanges incessants entre des images, des modes de pensée, des stratégies de lecture.

Les champs de l'art peuvent ainsi former des points de passage entre des possibilités de formalisation et de savoir. Cela permet de poser opportunément des doutes quant à une méthode qui ne tiendrait pas en considération les symptômes, les exceptions temporelles, les revenances, en bref tout ce qui, à partir d'une position « déplacée » dans une continuité présumé, atteigne son but de repenser des disciplines et des déterminations théoriques.

IX. François Hartog : les « régimes d'historicité ».

Dans son *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, écrit en 1943-44 et publié après sa mort, Marc Bloch donne une définition du temps qui peut au moins partiellement nous rapprocher de l'anachronisme. Un des

[201] J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Éditions Gallimard, coll. « Folio histoire », Paris 1988, p. 349.

enseignements peut-être les plus féconds de ce livre est l'affirmation de la nécessité, pour l'historien, de faire ses analyses à l'aide d'un langage double : celui de l'époque étudiée « mais aussi celui de l'outillage verbal et conceptuel de la discipline historique actuelle »[202]. Le temps peut donc résulter divisé, fragmenté, éventuellement indécis entre un passé qu'on s'efforce de recomposer et un présent qui nous appelle indiscutablement. Comment les faire dialoguer ? Dans cette question demeure un enjeu important qui nous reconduit à l'archive en tant qu'espace d'articulation variable entre des temporalités et des constructions de savoirs.

Le point de départ de l'analyse de Bloch est clair : l'histoire est appelée à déterminer nos stratégies d'aujourd'hui. Cela se passe chaque fois que « nos tristes sociétés, en perpétuelle crise de croissance, se prennent à douter d'elles-mêmes, on les voit se demander si elles ont eu raison d'interroger leur passé ou si elles l'ont bien interrogé »[203]. Plus récemment, François Hartog est revenu sur certaines implications d'un questionnement du temps. En définissant une phase, qu'il appelle le « présentisme », il propose une explication possible de l'imbrication complexe des motifs qui lient le présent, le passé et le futur. Dans son livre *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, paru en 2003, Hartog présente une réflexion autour du temps et essaye de définir une « situation » actuelle de l'histoire, qui serait caractérisée par des expériences multiples du temps. Son discours développe une notion, celle de « régimes » d'historicité divers qui se sont présentés à travers les époques et il concentre son analyse sur « la fécondité de la notion d'anachronisme, le caractère heuristique de la prise en considération du télescopage des temporalités, de l'intrication du présent dans la lecture du passé »[204].

Hartog remarque un fait : l'histoire récente, avec la chute du mur de Berlin en 1989, la crise du système communiste et les mouvements fondamentalistes contemporains, a contribué de façon importante à modifier notre relation au temps. Une différenciation par rapport à auparavant se serait produite : un ordre du temps connu s'est retrouvé mis en discussion,

---

[202] *Ibid.*, p. 26.
[203] M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Éditions Armand Colin, Paris 2007, p. 38.
[204] F. Dosse, *Anachronisme*, *op. cit.*, p. 666-667.

substitué par des signes d'un changement de l'idée même de temporalité. L'exemple des fondamentalismes des dernières années est significatif : « les phénomènes fondamentalistes sont travaillés, pour partie, par une crise de l'avenir, tandis que les traditions vers lesquelles ils se tournent pour répondre aux malheurs du présent, à défaut de tracer une perspective d'avenir, sont largement 'inventées' »[205]. Même avant l'histoire la plus récente, au cours du XXème siècle une situation spécifique semble s'être déterminée : l'homme contemporain éprouverait désormais le sentiment d'une appartenance à deux ères diverses, pas encore définies dans leurs rapports réciproques. D'un coté, il y a la présence d'un passé que le présent n'a pas aboli et qui n'est pas oublié par ceux qui vivent dans le présent. Un passé important (et imposant), qui continue de constituer une référence. De l'autre coté, on remarque comment l'avenir, le futur, n'ont pas de structure, de forme, ne constituent pas encore une figure définie. S'ils peuvent déjà désigner des lignes ou des directions, néanmoins ils ne sont pas encore structurés ou tracés de façon satisfaisante. Le temps semble avoir perdu son axe et être disposé sur une ligne fragmentée, irrégulière, en suivant un parcours privé de points d'orientation. Des temporalités sont interconnectées et « c'est justement cette intrication qui est au cœur de l'opération historique »[206], ou plus exactement encore, au centre des préoccupations d'une écriture de temps différents en connexion. Ce qui a changé, au cours du XXème siècle, est l'expérience du temps en soi. Pour une certaine période, l'humanité s'est trouvée dans la position de devoir déterminer un nouveau type de rapport au temps. Une incertitude qui naît de l'intervalle du temps dans lequel certaines choses ou idées ne sont plus et d'autres ne sont pas encore. Ce qui semblait un mouvement vers une progressive amélioration de l'humanité, parait, au moment actuel, être en position d'arrêt. Un mouvement, celui du temps, que l'humanité avait longtemps supposé comme vectoriel, présente récemment d'autres signes révélateurs.

Hartog pose des questions à l'histoire, en s'interrogeant sur des phénomènes et « sur les temporalités qui les structurent ou les ordonnent. Par quel ordre du temps sont-ils portés ? De quel ordre sont-ils les porteurs

[205] F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op. cit.*, p. 13.
[206] F. Dosse, *Anachronisme*, *op. cit.*, p. 667.

ou les symptômes ? De quelle 'crise' du temps, les indices ? »[207]. De notre point de vue : comment questionner un « objet cinéma » varié et multiforme, dont l'articulation nous conduit à faire parler plusieurs lignes discursives entrecroisées ? Comment s'avère-t-il possible d'insérer le cinéma dans cet espace d'un « régime » d'historicité où les images seraient une étape, une phase, un moment, mais ni définitif ni « nécessaire » ?

Il s'agit d'observer les modes distincts d'articulation du passé, du présent et du futur, pour parvenir enfin à un discours sur les modalités de rapport au temps, « des formes de l'expérience du temps, ici et là-bas, aujourd'hui et hier. Des manières d'être au temps »[208]. Chaque époque aura eu sa modalité de se sentir « contemporaine » et, pour cela, de tracer ses propres lignes historiennes, de dessiner un propre parcours historien, d'écrire une certaine histoire. L'histoire du cinéma pourra résulter questionnée, à revoir, à redessiner, un parcours dont les lignes définissent à chaque fois des lignes variées, différentes.

Une telle opération de questionnement du temps permet de faire surgir des dimensions inédites, un « imprévu » du temps, un temps qui n'est pas encore pensable, ou une dimension à saisir aujourd'hui, dans notre présent. Cette position « insiste sur la valeur heuristique du présent dans la lecture et la compréhension du passé »[209]. Le présent est à saisir comme une *exigence* d'image : pour dire, montrer, expliquer l'éclatement et le discours multiple.

Hartog constate une différenciation nette par rapport aux discours sur l'histoire universelle, proposés par exemple par Voltaire, Hegel, Comte ou Marx, qui « ont cherché fondamentalement à saisir les rapports entre le passé et le futur. A les découvrir, à les fixer : à les maîtriser, pour comprendre et prévoir »[210].

D'autres époques intellectuelles sont survenues au cours des années, visant à repenser le temps dans son ensemble. Récemment, la notion de « régime d'historicité » semble pouvoir fournir quelques explications supplémentaires. L'hypothèse du régime d'historicité « devrait permettre le déploiement d'un questionnement historien sur nos rapports au temps.

[207] F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op. cit.*, p. 18.
[208] *Ibid.*, p. 20.
[209] F. Dosse, *Anachronisme*, *op. cit.*, p. 667.
[210] F. Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, *op. cit.*, p. 22.

Historien, en ce sens qu'il joue sur plusieurs temps, en instaurant un va-et-vient entre le présent et le passé ou, mieux, des passés, éventuellement très éloignés, tant dans le temps que dans l'espace »[211] ; il est surtout question de chercher une meilleure « visibilité » du temps présent : « le régime d'historicité ne prétend pas dire l'histoire du monde passé, et moins encore de celui à venir. Ni chronosophie ni discours sur l'histoire, il ne sert pas non plus à dénoncer le temps présent, ou à le déplorer, mais au mieux à l'éclairer »[212]. En effectuant des passages par le temps, on constate que « le régime d'historicité se voudrait un outil heuristique, aidant à mieux appréhender […] principalement des moments de crise du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur »[213]. Des crises dans l'articulation du temps : donc des figures inédites, des nouvelles présentations de la ligne temporelle, des déplacements. Un temps qui n'est plus escompté.

La recherche devrait analyser des crises, des fractures, en observer l'incidence sur des configurations du temps. Il y a donc, avant tout, un problème de mise en relation de modalités qui peuvent résulter modifiées selon des moments différents et des sensibilités qui changent. Le changement d'un rapport au temps est aussi le symptôme de la production d'une crise dans le système de la temporalité. L'attention critique peut en ce sens être dirigée vers les catégories qui organisent des expériences déterminées, relativement au temps. Le discours peut se concentrer « sur les formes ou les modes d'articulation de ces catégories ou formes universelles que sont le passé, le présent et le futur »[214]. Là où nous pouvons repérer des efforts d'articulation du temps, nous trouverons aussi un certain rapport aux images. Il est important de faire de l' « articulation » une notion de transformation, de confrontation, un lieu de passages. Nous pourrons voir comment un concept tel qu'« image » ne fait que se déplacer selon son rapport aux moments de la dite « crise » du temps.

Des tensions, des nœuds, montrent la difficulté de voir toujours « clair » là où subsistent des expériences du temps en tension ; et la question est à

[211] *Ibid.*, p. 27.
[212] *Ibid.*, p. 26.
[213] *Ibid.*, p. 27.
[214] *Ibid.*

penser historiquement, car toute histoire « présuppose, renvoie à, traduit, trahit, magnifie ou contredit une ou des expériences du temps »[215]. Les expériences du temps ne sont pas fixes ; elles recèlent des idées, des sensibilités, des espoirs et des attentes, des points de vue de l'humanité, qui se constituent, changent ou prennent des visages variables ; si « un régime d'historicité s'installe lentement et dure longtemps »[216], c'est parce que chaque expérience du temps n'affiche que sa spécificité et sa variabilité, prête à être substituée ou flanquée par d'autres. « Un régime d'historicité […] n'est que l'expression d'un ordre dominant du temps. Tissé de différents régimes de temporalité, il est, pour finir, une façon de traduire et d'ordonner des expériences du temps - des manières d'articuler passé, présent et futur - et de leur donner sens »[217].

Pour une vision plus « claire », chaque époque peut se poser les questions les plus adéquates dans tout contexte général où les absences de correspondance entre des catégories du temps, créent les possibilités d'une conception de l'histoire comme réponse aux questions les plus urgentes de notre présent. Ce discours touche « à l'une des conditions de possibilité de la production d'histoires : selon les rapports respectifs du présent, du passé et du futur, certains types d'histoire sont possibles et d'autres non »[218]. Voici un point important : selon les articulations entre des temporalités, une histoire s'écrit ou bien elle ne s'écrit pas ou s'écrit différemment. Plus avant, il sera question de reposer cette question selon une réflexion autour des formes de l'image, du concept de « médium » et surtout de son emploi, de son utilisation dans des procès d'expression artistique.

Hartog signale le fait que l'époque récente est caractérisée par l'éloignement progressif d'une idée de passé comme point fixe, ancrage, repère, à partir duquel opérer des choix et formuler des jugements : en ce sens c'est surtout le présent qui s'impose comme horizon de référence.

Le temps s'est progressivement éloigné d'une vision sacrée et ritualisée. Si le temps est depuis longtemps devenu une marchandise, l'idée actuelle de consommation valorise exclusivement l'éphémère, ce qui ne dure pas, ce

[215] *Ibid.*, p. 27-28.
[216] *Ibid.*, p. 118.
[217] *Ibid.*
[218] *Ibid.*, p. 28.

qui sera dépassé et qui est donc déjà pensé pour arriver à son terme. Depuis des années, déjà, les médias, « dont l'extraordinaire développement a accompagné ce mouvement qui est, au sens propre, leur raison d'être, procèdent de même. Dans la course de plus en plus rapide au direct, ils produisent, consomment, recyclent de plus en plus vite toujours plus de mots et d'images et compressent le temps »[219] ; cette situation est le signe d'une certaine expérience du temps, qui trouve une application significative dans une économie médiatique du présent, qui « ne cesse de produire et de consommer de l'événement »[220]. Nous verrons comment certains films-essai ont su produire, différemment, un temps des tensions entre passé, présent et futur. La forme de l'essai cinématographique a souvent su insérer dans les mailles de ce temps « médiatique » des contradictions, des suspensions, des éclatements d'une vision unitaire, jusqu'à relancer un autre type de temporalité.

Le passé montre un mode d'existence strictement lié à une économie du temps présent ; son surgissement dans le présent, sous le contrôle de l'historien, nous parle d'une identité à travers les effets de la mémoire : la conservation, l'archivage, la commémoration. Mais l'histoire ne peut pas proposer une économie de la mémoire en l'inscrivant sur un support qui la rendrait prête à trouver des instances de sens définitives pour le temps passé. C'est une autre position qui sera préférée : « L'important est d'abord l'*entre* : se positionner *entre* histoire et mémoire, ne pas les opposer, ni les confondre non plus, mais se servir de l'une et de l'autre »[221], pour repenser des notions comme héritage et patrimoine, souvenir et amnésie, longue et courte durée ; pour enfin entreprendre « la recherche d'une autre histoire, c'est-à-dire d'abord d'autres temporalités historiques, conduisant à de nouvelles périodisations »[222]. Donc, à une histoire créée par des agencements d'images.

Il sera question d'édifier des « passages » critiques aptes à faire « travailler » des modalités temporelles différentes dans un jeu de positionnements par rapport aux catégories temporelles. La ligne passé -

[219] *Ibid.*, p. 125-126.
[220] *Ibid.*, p. 127.
[221] *Ibid.*, p. 136.
[222] *Ibid.*, p. 141.

présent - futur constitue un de ces passages ou lieux critiques. « Ce passé à rouvrir, qui n'était ni linéaire ni univoque, était un passé que l'on allait reconnaître comme un champ où s'entrecroisaient des passés qui avaient été, un temps, des futurs possibles : certains avaient commencé d'être, d'autres en avaient été empêchés »[223]. Il est donc question d'analyser comment les moyens du cinéma ont rendu ou rendent possible la remise en circulation du temps dense, dont l'éclairage permet de construire un certain *savoir des images*.

IX. Conclusions.

En se rapportant à cette dimension « présentiste » de façon si univoque, l'humanité actuelle ne fait que « suspendre » le passé (et le futur), en oubliant qu'ils continuent d'avoir des effets sur notre perception des choses. Cela se vérifie à un moment où il n'y a plus de véritable continuité entre expérience et attente ; pris dans « une expérience historique rendant difficile la reconfiguration narrative de celle-ci selon les modalités traditionnelles »[224], le sujet essaye « d'effectuer la suture d'une histoire rompue et le sauvetage d'un héritage menacé »[225].

Il s'agit de savoir quelle idée du temps nous est aujourd'hui proposée, et par quels moyens. Si le passé « nous traverse et vient hanter le présent de sorte qu'il n'y a ni présent, ni moment, ni époque qui puissent être homogènes »[226], l'opération historiographique, à partir d'une telle pluralité, peut procéder à une articulation des traces temporelles. L'histoire est un objet à construire, à articuler selon les traces dont on dispose. Les compositions qui en dérivent « ne produisent ni ne reproduisent un objet présent ou passé puisque, au moment où ils ont lieu, les faits ne constituent pas encore une histoire. Celle-ci advient dans une certaine trame de traces, dans un texte ou un récit - et nulle part ailleurs »[227]. Des formes, des hypothèses d'historiographie, peuvent être repensées et pratiquées quand

[223] *Ibid.*, p. 160.
[224] J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, *op. cit.*, p. 37.
[225] *Ibid.*, p. 40.
[226] S. Agacinski, *op. cit.*, p. 58.
[227] *Ibid.*, p. 60.

l'espace d'images devient plus clair, et plus lisible, comme moment de disposition d'un « savoir historique ». L'espace visuel est ce qui assure la disposition de ce savoir, sa transmissibilité, selon une histoire qui « s'inquiète de la profusion des images qui, aujourd'hui, absorbent notre regard, et d'une certaine confusion de notre perception du monde et des choses »[228].

Par la suite, nous allons questionner la forme de l'essai cinématographique comme un modèle qui a su donner des exemples productifs d' « exposition » des images. Cela nous permettra de suivre, dans chaque parcours, une modalité spécifique d'élaboration soit du temps, soit d'un temps de l'image (ou des images). Du point de vue d'une rencontre, ou d'une confrontation entre temps et cinéma, ce dernier est fait objet de questionnement quant à sa capacité à montrer de l'histoire, d'offrir un cadre de construction d'un savoir historique, ou encore de proposer, par ses propres moyens, des modèles ou des hypothèses de lecture. En ce sens il est indispensable d'évaluer les effets de l'anachronisme, à approcher, nous avons vu, comme ce qui montre l'aspect inconnu d'une histoire, ou le côté virtuel, non exploré d'un déroulement temporel ; l'anachronisme montre son effet au moment où nous questionnons une tradition culturelle, sa construction en tant que passé chargé d'affirmer une idée de l'humanité. Ce que l'anachronisme nous permet c'est une confrontation constante au fragmentaire, au discontinu, à une perception variable des objets du savoir. Il est ce qui donne à penser à un temps pas toujours quantifiable, virtuel, produisant un savoir des traces. En demeurant indocile, incertain, plein de sauts et de courbures, n'étant plus le temps des « choses dernières », ce temps anachronique est un moment d'articulation ou de nouvelle disposition de questions et problèmes. Si nous acceptons cette discontinuité et cette hétérogénéité, nous soulignons parallèlement l'importance d'un espace où le sujet devient protagoniste d'une certaine interaction avec des circulations d'images, de savoirs, de documents. Sans doute, l'impression d'anachronisme qui parfois s'empare de nous « tient d'autre part à une approche contemporaine du monde qui passe désormais par les images »[229].

---

[228] É. Arnoldy, *A perte de vues. Images et « nouvelles technologies » d'hier et d'aujourd'hui*, Éditions Labor, coll. « Images », Bruxelles 2005, p. 12.
[229] S. Agacinski, *op. cit.*, p. 69.

L'anachronisme s'est toujours présenté comme un moment de questionnement de méthodes, de discours, de théories, de savoirs. Il donne aussi l'opportunité de questionner le cinéma et son histoire, à partir des films et des problèmes que ceux-ci posent. Comprendre les raisons d'un questionnement du temps selon les voies de l'anachronisme : déjà dans son essai de méthode, Bloch avait proposé la possibilité d'un mouvement riche, pluriel, sur les lignes du temps. Il écrit : « Parmi les choses passées, enfin, celles mêmes - croyances disparues sans laisser la moindre trace, formes sociales avortées, techniques mortes - qui ont, semble-t-il, cessé de commander le présent, les tiendra-t-on, pour ce motif, inutiles à son intelligence ? »[230]. Voilà posée la question de certaines « réapparitions » d'images, d'histoire, de discours, aussi dans notre parcours. Nous saisirons par exemple la pluralité de directions (et de noms) que l' « histoire du cinéma » montre, entre trace, archive, image, revenance.

En tant que question posée au temps, à l'histoire et à l'histoire de certaines disciplines, l'anachronisme, nous l'avons vu, se montre capable d'engendrer quelques doutes salutaires sur les disciplines et la manière d'en rendre compte. L'analyste d'images et des temporalités n'a pas trop de certitudes : « dans le film qu'il considère, seule la dernière pellicule est intacte. Pour reconstituer les traits brisés des autres, force a été de dérouler, d'abord, la bobine en sens inverse des prises de vue »[231]. Pour pouvoir regarder une histoire (du cinéma) élargie, déplacée, en mouvement.

Ce type différent de temps, s'il est interrogé, fait découvrir une intersection de questionnements à propos du rapport entre temps et identité, temps et histoire, temps et mémoire, temps et héritage, enfin entre temporalité et techniques visuelles d'expression et d'enregistrement. Dans tous les cas, l'anachronisme peut contribuer à une confrontation de chaque champ disciplinaire avec des tensions venant d'autres secteurs d'investigation scientifique. Sa présence dans certains films, qui se préoccupent de dessiner des parcours de la mémoire, sera donc analysée. L'espace heuristique qui s'ouvre touche donc à notre niveau de connaissance et de questionnement du savoir : il le déplace, en ouvrant un champ d'analyse. Cela, en raison du fait que la vérité historique est le

[230] M. Bloch, *op. cit.*, p. 62.
[231] *Ibid.*, p. 65.

résultat d'une série de questions constamment reformulées, réajustées, « entaillées » à partir soit d'une optique choisie, soit des objets analysés et de leur époque.

L'anachronisme nous invite à penser « dialectiquement », à chercher ce qui ne se montre pas, ou à travailler sur les évidences ; il nous pousse à faire d'une image le lieu d'une tension. L'anachronisme nous informerait d'une présence inépuisable, celle du passé et de ses symptômes qui déterminent notre connaissance. Il nous autorise à faire du vrai un concept *relationnel* et ouvert.

Nous pouvons relever jusqu'à quel point la recherche de l'anachronisme procède d'une nécessité de monter, assembler, former ou formaliser, joindre, voir ou disposer en constellation, toutes les traces que nous avons au moment de la recherche. Sur ce point, des disciplines peuvent se rencontrer : l'historiographie, qui mire à créer un discours intelligible sur le passé (mais « sans fin ni totalisation possible »[232]), et le cinéma, pour lequel le temps demande toujours une systématisation, mais selon une perception variable. Entre les deux, des exigences de documentation, d' « écriture » et de mise en ordre de témoignages, de points de lecture et d'observation, font télescoper des visions passées et des agencements présents, selon les nécessités de trouver une raison du futur. En sachant que toute connaissance des faits humains « a d'être […] une connaissance par traces »[233]. C'est dans les espaces d'une telle connaissance que nous nous trouvons souvent en position incertaine, sur une brèche temporelle, entre un passé encore à pleinement élaborer et une histoire des images, du cinéma, des médias qui demande constamment des déplacements et des changements de focalisation.

Il y a une incidence profonde du geste de montage de tableaux, de plans plus ou moins rapprochés, parfois de savoirs (de l'image) « indociles », qui continuent de nous parler. Nous allons examiner des exemples de films qui s'efforcent d'effectuer des télescopages entre l'histoire (et ses problèmes heuristiques) d'un côté et le cinéma (et son identité esthétique, stylistique) de l'autre. Les deux secteurs ont en commun un intérêt à exercer une fonction de critique et d'interprétation du temps et de la réalité : pour

[232] J. Revel, *Siegfried Kracauer et le monde d'en-bas*, *op. cit.*, p. 37.
[233] M. Bloch, *op. cit.*, p. 71.

construire des explications, pour faire rencontrer des discours, des formes d'expression. Mais dans les deux cas, il y a également une mesure commune dans une opération : faire retour sur des évidences, soit au sens de la construction globale du film, en tant que structure, soit au sens de l'effet de la fragmentation qu'une certaine histoire demande. Nous verrons par exemple, dans certains films, l'effet d'une fragmentation générale du cadre de la représentation.

Les cinéastes-essayistes dont nous allons analyser l'œuvre ont proposé un travail conduit sur des fragments et des traces d'images. Toute image serait pour eux « à faire », à former parmi les agencements multiples qu'elle rend possibles. Un espace d'images est apporté pour montrer une multiplicité et une juxtaposition d'images, visions, lectures, anachronies. Au lieu des certitudes d'un savoir récapitulatif, toute histoire offre plutôt une série de points de problématisation : elle est le lieu de disposition de temporalités éclatées, saisies dans un ensemble riche et dense. L'essai est une forme capable de montrer les points de tension d'une histoire longue de la vision et des images ; il signale aussi, à certaines conditions, notre position et notre appartenance à une époque ou à des époques de l'image, de la vision, du savoir, de la connaissance. En tout cas, c'est à un questionnement du temps et du temps de l'image que les films analysés nous conduiront.

Avant d'analyser les caractères du film-essai, nous allons maintenant expliciter quelles stratégies, dans le rapport entre le cinéma et l'histoire, structurent la définition de certaines « formes du temps » en tension anachronique.

Chapitre 2.

Essayer, monter, démonter. Le film-essai et la recherche de la pluralité

I. L'essai comme forme d'expérimentation.

Ce chapitre va traiter la question d'une définition possible du genre de l'essai. Forme avec ses propres règles, avec souvent un fonctionnement spécifique, longuement pratiqué en littérature et en philosophie, mais aussi par des cinéastes, l'essai signale la présence, dans les discours pratiqués, d'une modalité qui s'est reconnue dotée, très fréquemment, d'un propre terrain d'action et d'intervention.

En suivant l'exemple de la littérature ou du raisonnement philosophique, le cinéma a progressivement découvert un mode d'expression de type spécifique, qui, dans ce passage aux images, n'a pas perdu une grande partie de ses caractères originaires. Nous allons donc voir, ensuite, comment le cinéma est intervenu dans la définition d'un genre, le film-essai, une forme souvent riche des acquisitions du genre littéraire, philosophique ou historique mais aussi capable de constituer son propre espace de fonctionnement et de questionnement.

Il est important, en affrontant l'essai, de ne pas oublier qu'il s'agit d'un objet de nature plurielle et souvent multiple, qui présente une dimension formelle spécifique et une nature permettant de le ranger dans les espaces de la connaissance et de la théorie.

En même temps, l'essai signale fréquemment des limites, des marges, des frontières, entre recherche, enquête, préoccupation d'auteur et subjectivité, dans un rapport de tensions entre réel et fiction, donné et construit, sens et interprétation. Cette typologie d'expression est capable de proposer à l'attention un très vaste réseau de problèmes qui ont caractérisé et caractérisent encore notre culture et nos savoirs. Une telle variabilité de dimensions touche aussi à l'auteur de l'essai, qui, en littérature comme en cinéma, n'est plus ce qu'on appelait d'habitude un « auteur » selon des

critères traditionnels, à la dimension expressive entière et totalement réglée, mais quelque chose comme une « fonction-auteur »[234], une instance souvent dispersée qui cherche sa dimension en élaborant ses artefacts et qui découvre une certaine relativité des savoirs.

Nous verrons qu'une certaine typologie d'essayistes ne refuse pas d'être rangée parmi les protagonistes d'un discours fragmenté, hors des marges, qui ne se reconnaît pas dans la normativité d'une expressivité reconnue par certaines règles qui prétendraient de déterminer un discours « unitaire ». La notion d'essai regroupe actuellement toutes les possibles modulations du rapport entre le vécu et la règle, entre le réel et sa formalisation, entre une dispersion et la recherche d'une éventuelle unité.

Nous approchons l'essai cinématographique en tant qu'objet (esthétique, formel, théorétique) pour sa manière spécifique de travailler la notion d'anachronisme et de la poser en fonction de certaines préoccupations de l'art du cinéma. Forme par excellence mixte, le film-essai pose parfois la question d'une rencontre, dans l'espace des films, entre des formes expressives, des discours et des réflexions et la détermination de durées, croisements temporels et stratégies mémorielles. Genre « moderne » qui se définit avec Michel de Montaigne comme une forme ouverte sur la contingence, l'essai n'abandonne pas cette tension et cette résolution vers l'agencement de données concrètes, mises en forme selon des exigences d'expression et selon une préoccupation : donner une forme à la variabilité des expériences. Notre attention sera dirigée sur des exemples d'essai cinématographique ayant travaillé l'anachronisme, en faisant de sa visée un point important de réflexion et de connaissance. Ces films sont en quelque sorte « touchés », sollicités par l'anachronisme qui en détermine la nature et les stratégies. Il sera alors question d'analyser comment une forme spécifique de l'art du cinéma se trouve confrontée à cette notion d'un temps indocile et pluriel, qui en questionne les marges et les limites, jusqu'à redéfinir parfois notre rapport aux images. Selon les voies entreprises par certains films-essai, nous allons suivre quelques étapes d'une *mise à l'épreuve* du cinéma.

---

[234] A ce propos, on peut voir : M. Foucault, « Qu'est-ce-qu'un auteur ? », dans *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, n. 63, juillet-septembre 1969, p. 73-104.

Au cours des siècles, la forme de l'essai s'est complexifiée jusqu'à devenir une écriture capable de contenir un grand nombre des tensions qui semblent traverser notre culture et notre société. Pour sa nature éclatée, mixte, libre, l'essai s'est souvent voué à la recherche d'un type d'expression difficile à cerner au moment où il a fait son apparition. Les films-essai de Chris Marker, par exemple, qui constituent une section importante de sa filmographie, ont toujours rendu incertaine sa définition entre le documentaire et quelque chose de différent, une forme qui souvent n'a pas reconnu des identités figées de l'expression cinématographique. Tel qu'il a été pratiqué par Marker, l'essai peut être défini en quelque sorte comme une activité libre parmi les images et à partir de ces dernières : un lieu de recherche, avant tout.

Il est important de définir tout de suite un aspect spécifique de l'essai : sa position sur un seuil, un lieu de passage entre la science et l'art, entre des soucis de connaissance et d'expression. Des typologies d'essai différentes définissent un degré variable de positionnement sur ce seuil, mais le rapport entre art et enquête scientifique est une donnée qui continue de caractériser la forme dans son ensemble.

Il peut être utile de commencer l'analyse de cette forme par un auteur qui en a donné une définition, en le confrontant néanmoins aux résultats, jugés plus accomplis, d'un certain type d'esthétique. Dans le chapitre introductif de *Die Seele und die Forme. Essays*[235], en se concentrant sur des questions relatives à la nature et à la forme de cette typologie, György Lukacs écrivait en 1911 qu'il était question « d'isoler l'essai de façon aussi tranchée que possible, précisément en le désignant […] comme forme d'art »[236]. Lukacs insiste sur le fait que l'essai est penché du côté de l'art, en constatant que « la science nous présente des faits et leurs rapports, mais l'art nous présente des âmes et des destins »[237]. L'essayiste, pour être tel, doit créer une œuvre qui « devient vision du monde, point de vue, prise de position en face de la vie dont elle est issue »[238].

---

[235] En édition française : Georg Lukacs, *L'Ame et les formes*, trad. Guy Haarscher, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », Paris 1974.
[236] G. Lukacs, *Nature et forme de l'essai*, dans F. Dumont (dir.), *Approches de l'essai. Anthologie*, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », Montréal 2003, p. 17.
[237] *Ibid.*, p. 18.
[238] *Ibid.*, p. 28.

Lukacs affirme aussi que l'essai n'est pas totalement accompli du point de vue esthétique, parce que, dans sa perspective, il manquerait d'un achèvement dans ses formes : « l'essai a le droit d'opposer ses études fragmentaires aux petits achèvements d'une exactitude scientifique ou à ceux d'une fraîcheur impressionniste, mais son accomplissement le plus authentique, sa réussite la plus pure restent sans vigueur, lorsqu' arrive l'esthétique achevée »[239] ; une forme inaccomplie, imparfaite donc, qui néanmoins peut signaler un certain espace spécifique. Lukacs reconnaît une nature spécifique de l'essai, tout en valorisant son impossibilité à le faire participer d'une esthétique accomplie.

Mais il faut signaler tout de suite comment l'essai, en tant que forme, n'a pas forcement besoin de se référer à l'idée (philosophique) d'une esthétique accomplie, à laquelle il ne pourrait pas (et souvent il ne voudrait pas) ambitionner. L'essai procède d'une autre manière : loin des perspectives systémiques, il ne peut pas être confronté à d'autres formes esthétiques qu'on jugerait comme « accomplies » (le théâtre, le roman). La perspective de lecture de Lukacs insiste sur la confrontation d'une forme inaccomplie, avec d'autres résultats éventuellement plus accomplis de l'esprit humain. Il s'agit d'une position de laquelle partir pour déterminer un autre espace de *fonctionnement* de l'objet traité.

L'essai trouve une nouvelle spécificité, et son propre champ d'application, dans une lecture, toujours difficile et toujours « à recommencer », de la contemporanéité. Sa voie est celle d'une fragmentation, qui en même temps ne refuse pas l'ambition d'un discours général à partir de ses priorités. Mais il n'y a pas de contradiction entre ces termes : l'essai vise mélancoliquement une forme et un discours de la globalité et s'efforce de les déterminer à partir d'une fragmentation formelle nécessaire et inévitable, dont le travail de l'art doit essayer de rendre compte en quelque sorte. Il s'agit en ce sens d'une forme éminemment à la recherche d'un accomplissement, ou qui ressent qu'un véritable accomplissement est devenu impossible (ou très difficile) face à un monde fragmenté et hétérogène. De ce point de vue, la forme de l'essai a parfois élaboré l'anachronisme, en en faisant l'espace central d'un projet spécifique

[239] *Ibid.*, p. 45.

de définition des savoirs. La fragmentation et l'hétérogénéité sont des éléments constitutifs du projet de l'essai au cinéma. C'est encore Lukacs qui souligne que l'essai « est un tribunal, mais ce qui est essentiel et décisif pour les valeurs n'est pas chez lui le jugement (comme au sein du système), c'est le processus du jugement »[240] : l'essai propose, dispose en mouvement des idées ou des mesures. Il se veut étape d'élaboration d'un discours.

Nous devons en quelque sorte prendre les distances de la vision de Lukacs, selon laquelle l'essai ne serait qu'une étape (importante) sur la route d'un accomplissement, d'un but ultime, d'une construction conclusive : d'un « système » sans failles, parfaitement bâti et dont les correspondances sont assurées. Selon le philosophe hongrois, l'essayiste est voué à s'éloigner de la contingence, même s'il n a pas encore atteint ce but : « ce n'est que par la puissance de jugement de l'idée contemplée qu'il échappe au monde du relatif et de l'inessentiel »[241]. L'essai est évalué Lukacs comme la présentation d'un certain état d'âme, avec une existence propre, une attitude particulière d'incomplétude, qui désigne une démarche vers un jugement forcement à proposer.

L'essai est une forme plus problématique, pour le fait qu'il peut être analysé comme un « transfert de l'individualité dans un tout qui l'englobe sans pour autant le dissoudre »[242] ; ce qui pose au moins un autre problème : celui de la place et des fonctions du sujet dans l'essai. Une relation existe en effet entre le « je » et la globalité qui l'entoure, en déterminant ses postures face à la réalité ou à l'histoire ; ce rapport maintient constamment ouvert un espace de relation qui se détermine parallèlement à la démarche de l'essayiste. Cet aspect est une des raisons du fait que l'essai n'entretient pas de rapports étroits avec d'autres genres comme la monographie ou le traité.

Dans notre cas, le film-essai se présente comme une forme spécifique de l'expression cinématographique, qui présente souvent une certaine instabilité de position, qui néanmoins ne coïncide pas avec une renonciation ni avec une absence de projet. Le film-essai fait de cette instabilité un point de nouvelle formulation d'une série de problèmes que le cinéma se pose

---

[240] *Ibid.*, p. 47.
[241] *Ibid.*, p. 44.
[242] J. Marcel, *Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole* [1972], dans F. Dumont (dir.), *op. cit.*, p. 92.

depuis quelque temps : il est comme un point de nouvelle focalisation quant au langage et aux formes du cinéma, à son histoire, à sa capacité d'engendrer des formes du temps.

Comme nous verrons, le cinéma semble renforcer l'idée que l'essai « est la vérité abordée d'une certaine façon, caractérisée par la nature des relations problématiques que le sujet entretient avec l'objet de sa réflexion »[243]. L'essai montre ainsi un sujet qui se cherche et qui mène sa démarche selon une perspective qui ne refuse pas une position à plusieurs focales, divisée, proche d'un certain nombre d'intersections : « l'objet culturel appréhendé par le JE-sujet de l'essai n'est lui-même que le produit d'une fragmentation du réel due aux conditions historiques et anthropologiques dans lesquelles l'activité du sujet s'exerce »[244].

L'essai est une forme d'enquête et de questionnement de la réalité mais en même temps, il travaille à la lecture d'une série de données culturelles, de textualisations, qui sont mises en circulation par l'intervention de l'essayiste. Ainsi faisant, l'essayiste déclare, avec son propre style d'expression et ses préoccupations, de s'appliquer à un projet à plusieurs visages. Globalement, ce qu'il peut créer est « le produit d'une tension entre deux désirs apparemment contradictoires : décrire la réalité telle qu'elle est en elle-même et imposer un point de vue sur elle »[245] ; l'essayiste se veut un enregistreur, un sondeur. Il construit une raison de son propre parcours, un sens de la procédure de connaissance ; pour lui, il « le réel n'existe que comme expérience »[246]. Nous verrons jusqu'à quel point il sera question d'une « expérience des images » capable de déterminer des directions de connaissance et, parallèlement, une certaine pensée de l'image.

Ce type de préoccupation, qui produit une figure en mouvement, sépare assez résolument une telle forme du traité, et en particulier du traité philosophique. Là où le traité élabore des modèles explicatifs pour rendre compte de certains phénomènes, en les groupant par exemple en catégories ou classes, l'essai tend à analyser ses objets en questionnant les stratégies pour les cerner, délimiter, définir, pour arriver parfois à proposer des

[243] *Ibid.*, p. 93.
[244] *Ibid.*, p. 94.
[245] J. Terrasse, *L'essai ou le pouvoir des mythes* [1977], dans F. Dumont (dir.), *op. cit.*, p. 115.
[246] *Ibid.*, p. 115.

possibilités d'interaction avec le réel. L'essayiste sait que sa démarche de pensée cherche un accomplissement dans les faits, selon les voies d'une contingence. Souvent, la forme-essai « ne présente pas la pensée comme achevée ; il retrace les différentes phases d'un effort qui ne peut aboutir vers l'universalité »[247]. L'essai propose l'inaccompli comme figure de connaissance : il le fait en hésitant sur des concepts, ou bien sur des images, sur leur position historique, sur leur identité dans un espace d'archive. C'est en effet une forme envisageable comme un seuil où des images se forment, se développent, aboutissent dans d'autres images, déplacent éventuellement la définition de l'objet-cinéma. Le cinéma de Jean-Luc Godard nous donne un exemple clair de cette tension : recherche constamment « en cours de se faire », son œuvre, prise entre cinéma, vidéo, littérature et peinture, cherche des rapports, essaie, tâtonne ; ses *Histoire(s) du cinéma* font du moyen vidéo ce par quoi « passe, consciemment ou non, la recherche, les essais, les questionnements qui fondent la création cinématographique. *La vidéo pense ce que le cinéma crée* »[248]. L'essai montre donc un travail des formes capable de penser, d'élaborer une expérience de l'image (ou des images).

Même sur une ligne contemporaine comme celle du film-essai se conservent les mouvances inspirées au modèle de référence de tout le genre, les *Essais* de Michel de Montaigne[249]. L'auteur contemporain d'essais reste donc encore un sujet qui se cherche, qui se questionne, libre de constrictions de la tradition et des dogmes. Quelqu'un qui veut se définir chemin faisant et qui parie en même temps sur la possibilité de se présenter selon des stratégies expressives. Nous pouvons penser au voyageur mystérieux de *Sans soleil* : il s'affirme avec ses images, ses montages, ses dislocations temporelles entre des mondes, des histoires. L'essayiste peut choisir de sélectionner un point d' « attaque » pour sa pratique, en assignant aux objets qu'il analyse une importance spécifique : dans le cas du film de Marker, c'est une recherche autour du Japon à engendrer le reste du parcours, entre avancées, retours en arrière, déplacements de temps et d'espace. Dans les cas que nous analyserons, nous verrons qu'il sera toujours question de

[247] *Ibid.*, p. 127.
[248] P. Dubois, *La Question vidéo entre cinéma et art contemporain*, Éditions Yellow Now, coll. « Côté Cinéma », Crisnée 2011, p. 135.
[249] Les *Essais* furent publiés par Montaigne en plusieurs éditions, suite à des nombreuses révisions, entre 1580 et 1595.

structurer et de formaliser une pratique d'images en questionnant le terrain de la vision en soi. Véritable espace à couches, l'essai est souvent particulièrement préoccupé de maintenir un contact très direct avec une vitalité de pensée, selon l'idée d'une critique en tension, ou aussi, parfois, d'une insatisfaction envers certaines acquisitions du savoir.

L'essai travaille à mettre en contact deux aspects, la critique et l'écriture, en édifiant un parcours pour les idées : pour les convoquer, les confronter et les mesurer, pour en faire des nouvelles constructions, selon une volonté d'expression et de « création d'intrigue ». Quelque chose s'engendre à partir du mouvement dynamique entre des événements et des idées qui se présentent dans le champ de la culture. Pour qu'il se développe de façon adéquate, et montre sa force heuristique, « il faut que ces idées et événements soient comme entraînés dans une espèce de mouvement qui comporte des lancées, des barrages, des issues, des divisions, des bifurcations »[250]. L'essayiste doit convoquer tous les termes des questions traitées, en affirmant son attitude à travailler « dans le champ culturel avec les signes de la culture »[251]. Néanmoins, cela n'empêche pas les doutes, les arrêts, les incertitudes.

La forme de l'essai peut donc se définir comme le moment de l'expression où des idées sont retenues par son auteur « comme dans une sorte de champ magnétique élémentaire où il sent des circuits s'ébaucher, des possibilités qu'à l'idée de s'orienter, de se connecter à d'autres idées »[252]. Cela pose la question d'une certaine difficulté, par la critique, à définir ce genre ou à en rendre compte. Dans un texte de 1985, Jean Starobinski s'est arrêté sur cet aspect, en soulignant la contradiction, ou le paradoxe, de le devoir définir, quand on sait bien que l'essai ne se soumet à aucune règle pré-établie. Dans son article, Starobinski va au-delà du problème, en se demandant : « Quel pouvoir attribuer à cette forme d'écriture, quels en sont, tout compte fait, les conditions, les devoirs, les enjeux ? »[253]. C'est-à-dire : comment l'essai fait ce qu'il fait d'habitude ?

[250] A. Belleau, *Petite essayistique* [1983], dans F. Dumont (dir.), *op. cit.*, p. 160.
[251] *Ibid.*, p. 162.
[252] *Ibid.*, p. 161.
[253] J. Starobinski, *Peut-on définir l'*essai *?* [1985], dans F. Dumont (dir.), *op. cit.*, p. 165.

Comment impose-t-il ses formes ? Et enfin, comment sa nature est surtout quelque chose comme une pratique, et une pratique du questionnement ?

Un des ses buts principaux est la mise à l'épreuve, la recherche appuyée sur des questionnements. Il s'agit d'une pratique d'écriture qui questionne l'écriture même, ou d'un type de discours qui questionne les formations discursives.

En littérature, le mot « essai » signale selon Starobinski un contexte de l'expression « où sont proposées des idées nouvelles, une interprétation originale d'un problème controversé. Et c'est dans cette *valeur* que le mot sera souvent employé. Il alerte le lecteur et lui fait attendre un renouvellement des perspectives, ou du moins l'énoncé des principes fondamentaux à partir desquels une pensée neuve sera possible »[254].

Certains films-essai s'efforcent de trouver des réponses à de telles questions. Les essayistes montrent de bien savoir qu'au lieu « d'un monde fait de sujets ou bien d'objets […], d'un monde où la conscience connaît ses objets d'avance, les vise ou est elle-même ce que les objets font d'elle, nous avons un monde où la relation est première »[255] ; l'essai serait ainsi la forme qui saisit des transformations et s'efforce d'observer leur nature et leurs effets. En questionnant la présence de l'anachronisme dans les discours et dans son rapport aux images, un certain type de film-essai étudie un contexte où « on ne joue pas aux échecs avec des figures éternelles […] : les figures sont ce que les configurations successives sur l'échiquier font d'elles »[256].

Nous verrons donc comment, en passant par ces formes d'essai cinématographique, deux hypothèses de discours comme le cinéma et l'historiographie échangent des préoccupations et des questions, parfois jusqu'à susciter un déplacement de l'identité des figures présentes sur l' « échiquier » : le film et les formes d'écriture de l'histoire, les images, leurs temps et durées.

On pourra analyser une certaine transformation de la forme de l'essai dans le contexte contemporain, pour déterminer l'inscription du film-essai sur une ligne herméneutique longue, entre cinéma, nouvelles images, arts,

[254] *Ibid.*, p. 167.
[255] P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, p. 423.
[256] *Ibid.*

discours, langage, forme. L'essai montre une réciprocité constante entre un sujet et des temporalités (entre les œuvres, le public, l'histoire du cinéma ou des formes) toujours à questionner. « Ce qui est principalement mis à l'épreuve, c'est le pouvoir d'essayer et d'éprouver, la faculté de juger et d'observer »[257] : de faire des descriptions, de mettre en relation, de ne jamais arrêter le parcours d'évaluation sur la ligne qui unit deux versants, subjectif et objectif, dans un rapport indissoluble. La recherche d'un regard personnel et nouveau, d'une proposition de jugement, de nouvelles formulations, font du film-essai un terrain privilégié d'expérimentation d'une histoire en tant que recherche de corrélations toujours recommencée.

C'est le risque d'incertitude d'un cinéma qui se cherche à chaque réalisation. Des nouveaux rapports se tissent, des rapports que l'essai réussit à bien expliciter.

En se référant encore à la grande leçon de Montaigne, Starobinski se demande si nous, les « modernes », « avons su conserver, en pratiquant l'essai, le souci des enjeux, des ouvertures et des sens multiples dont il nous offre l'exemple »[258]. Si la réponse est affirmative, l'essai peut continuer à poser des questions à la connaissance, surtout quand il est capable d'être « à la fois, compréhension du langage de l'autre, et invention d'un langage propre ; écoute d'un sens communiqué, et création de relations inattendues au cœur du présent »[259]. Cette forme, qui contient déjà en soi l'idée de l'évaluation, du jugement, trouve encore aujourd'hui son identité propre quand réussit à vérifier un certain état de notre présent, vécu et analysé comme un lieu de relations et de transformations. Les exemples par nous retenus travaillent conjointement dans ce but : faire résonner au présent des voix, des temps et des mémoires, des idées et des spectres pour déterminer une certaine condition « documentale ».

Des termes éloignés, parfois même opposés se rencontrent, mais « c'est précisément ce caractère antinomique qui fait de l'essai la forme d'écriture la plus propice à la recherche interdisciplinaire contemporaine »[260] ; Robert Lane Kauffmann se demande à ce propos : « Avec son caractère résolument

---

[257] J. Starobinski, *op. cit.*, p. 174.
[258] *Ibid.*, p. 179.
[259] *Ibid.*, p. 182.
[260] R. Lane Kauffmann, *La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode* [1988], dans F. Dumont (dir.), *op. cit.*, p. 187.

antinomique, sa structure de mosaïque, sa méthode a-méthodique, est-ce que l'essai n'est pas le genre pluraliste et interdisciplinaire par excellence ? »[261].

L'essayiste qui veut communiquer les étapes d'une pensée en mouvement, met en tension aussi son récepteur : ce qui peut advenir en communiquant des rapprochements par le montage, ou des rapports entre visions et réflexions. Des œuvres stratifiées comme les *Histoire(s) du cinéma* ou *The Old Place-Some notes Regarding the Art at the Fall of the 20th Century*[262], par exemple, demandent d'envisager la pensée qu'ils engendrent « comme rhétoriquement et textuellement médiatisée »[263], selon les perspectives d'un réseau de discours et de relations à chercher, à déterminer. Le travail d'essayiste permet aussi de mettre en lumière les transformations qui caractérisent tout contexte de connaissance. En utilisant les virtualités théoriques et discursives du cinéma ou de la vidéo, les essayistes peuvent par exemple « réfléchir à ce cloisonnement de la connaissance afin de le remettre en question »[264].

Godard nous le rappelle quand, dans les *Histoire(s) du cinéma*, fait de sorte que le cinéma soit avant tout lieu de rapprochements, question de lier un plan à un autre pour les « mettre en mouvement », ou lier des mots, des sons et des images de nature plurielle, pour engendrer, de ces rencontres, un mouvement de pensée en images, une étincelle qui pourra ensuite donner vie à d'autres possibles rapports. Les rapprochements ne seront pas toujours clairs, nets ; le cinéma peut néanmoins montrer comment et pourquoi certains d'entre eux sont nécessaires et opportuns. Ou encore, Marker : auteur multiple entre littérature, photographie, cinéma et nouvelles images, dans ses essais il ne cherche pas selon un plan tracé au départ, auquel il substitue un regard prêt à s'arrêter n'importe où, librement, à condition de maintenir l'attention sur notre rapport (historique, culturel, politique) aux images.

Avec *L'essai comme forme*, écrit en 1954-1958, Theodor W. Adorno a explicité un groupe important de questions qui restent encore aujourd'hui

---

[261] *Ibid.*, p. 223.
[262] Réalisé par Godard et Anne-Marie Miéville en 1999, ce film-essai est une sorte de « satellite » des *Histoire(s) du cinéma*, avec lesquelles il présente des points de contact.
[263] R. Lane Kauffmann, *op. cit.*, p. 215.
[264] *Ibid.*, p. 223.

centrales. En expliquant les raisons de l'importance de cette démarche, Adorno souligne avant tout le fait que l'essai est un exemple admirable de liberté : « l'essai provoque une réaction de défense, car il exhorte à la liberté intellectuelle qui, depuis l'échec d'une *Aufklärung* bien tiède depuis l'époque de Leibniz, ne s'est jamais véritablement développée jusqu'ici »[265].

Si, comme le note Adorno, il résulte difficile d'assigner un domaine particulier à l'essai, en même temps, par son moyen, il est possible d' « exprimer des connaissances nécessaires et impératives sur les êtres humaines et les relations à l'intérieur de la société, que la science ne peut tout simplement pas attraper »[266].

Le film-essai vise surtout à critiquer, à s'exprimer, à affirmer un point de vue ou à en confronter plusieurs ; en rapport à l'idée d'un fondement philosophique de toute méthode ou procédure, il « tire la pleine conséquence de la critique du système »[267]. L'essai ne se refait donc pas à des doctrines spécifiques, tout en offrant ses propres mètres de jugement et d'évaluation. Courageusement, l'essai est « presque le seul à réaliser dans la démarche même de la pensée la mise en doute de son droit absolu »[268]. En montrant que la connaissance ou la pensée ne sont pas quelque chose d'escompté, la forme de l'essai cinématographique cherche des nouveaux agencements d'images pour édifier une connaissance inédite du visuel. C'est grâce à une certaine sensibilité pour le montage que les œuvres que nous avons analysé offrent une nouvelle formulation du terrain du « visible ».

La forme-essai contribuerait à mettre en mouvement l'idée de système, en l'exposant à la contingence et au doute méthodique. La méthode de l'essai est quelque chose qui se cherche, s'expérimente, se négocie par rapport au mouvement du réel, à une durée temporelle, à des éléments que le regard du protagoniste de l'analyse veut recueillir et mettre en séquence ou en forme.

Une connaissance est vraiment possible quand l'essai se détache de la doctrine traditionnelle qui, depuis Platon, n'assigne pas d'importance

---

[265] Th. W. Adorno, *L'essai comme forme* [1954-1958], trad. S. Muller, dans Id., *Notes sur la littérature*, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », Paris 2009, p. 6.
[266] *Ibid.*, p. 11.
[267] *Ibid.*, p. 12.
[268] *Ibid.*, p. 13.

heuristique à l'éphémère, au variable, qui n'ont pas pu trouver de place dans la tradition philosophique. Il s'agit alors d'établir un nouveau rapport à l'éphémère, au contingent, en en valorisant les potentialités dans les démarches de connaissance. Adorno écrit : « Le rapport à l'expérience - et l'essai lui attribue autant de subsistance que la théorie traditionnelle aux simples catégories - est un rapport à l'histoire toute entière »[269]. Voici ce que souvent les auteurs de films-essai ne cessent de faire : proposer, par le moyen d'images, un rapport, un lien, une relation à l'histoire et à son expérience. Parfois, ils peuvent montrer une tendance à l'innovation, à la recherche du nouveau ; en ce cas, l'auteur d'essais est quelqu'un qui « voit partout des chemins »[270], et qui, parallèlement, en voyant partout des chemins ou des directions possibles, « il est lui-même toujours à la croisée des chemins »[271].

L'essai serait alors la forme qui réussit à convoquer dans une même tension, la volonté de déterminer autrement des enjeux et des méthodes d'analyse culturelle et historique ; en outre, l'essai peut montrer l'urgence d'un rapport privilégié à la contingence des phénomènes. L'ouverture de l'essai engendre ce rapprochement privilégié à l'histoire et à l'historicité : aux opportunités offertes par une confrontation, un montage, un rapprochement d'images. En passant par cela, souvent l'essayiste analyse (et parfois redéfinit) les degrés du rapport d'identité entre un sujet et les objets qui l'entourent. Un certain mouvement détermine ainsi la rencontre entre une subjectivité et une contingence.

II. L'essai au cinéma : agencer la pluralité.

Nous pouvons maintenant analyser le rapport que cette forme a entretenu et entretient avec le cinéma.

Ce qui semble un aspect vraiment notable est le fait qu'un essai filmique signale immédiatement la recherche d'un type de discours original à propos de la réalité, de l'image, de l'histoire, du cinéma, de la connaissance. L'essai filmique fait souvent retour sur des questions déjà discutées : le sens

[269] *Ibid.*, p. 14.
[270] W. Benjamin, *Le caractère destructeur*, dans Id., *Oeuvres II*, *op. cit.*, p. 332.
[271] *Ibid*.

de la réalité, la fonction et l'importance du temps, le rôle joué par le cinéma dans la définition d'un nouveau savoir et aussi d'une nouvelle esthétique. Et, au fond, les images : quels rapports de conjonction ou de disjonction s'engendre-t-il entre elles et la réalité ? Comment le cinéma analyse, regarde, juge cette réalité ? Et encore, comment ce jugement peut être assigné, à un moment de l'histoire du cinéma où les formes visuelles et les dispositifs de réception d'images sont en transformation ? Et comment des images qui circulent arrivent à créer des agencements temporels ? Ces questions, que nous retrouverons en traitant des cas spécifiques, montrent qu'au moment actuel, le film-essai est capable d'exprimer un point de vue relativement à des enjeux considérables.

Il est important de déterminer une présence de l'essai dans l'ensemble des produits filmiques. Il s'agit de souligner l'importance d'un sujet de l'essai cinématographique : un découvreur de connections, de formes en rapport, de visions plus ou moins évidentes du monde. En quelque sorte, soit un collectionneur d'images et visions, soit un « producteur » d'un certain type de discours. A ces conditions, le sujet de l'essai doit chercher comment négocier une nouvelle forme de connaissance à partir des moyens (techniques, expressifs) dont il dispose.

L'essai propose des matériaux, des procédures, des analyses pour déterminer une certaine vérité ou une interprétation, en abolissant très souvent aussi l'idée traditionnelle de méthode. Des formes de l'essai sont appelées à montrer des méthodes nouvelles et des procédures spécifiques, « à la manière d'un *montage d'images* »[272], le seul qui semble donner raison à sa spécificité identitaire et à son mouvement heuristique. Cela faisant, il produit un effet qui n'est pas sans conséquences : « un travail de lecture, un déploiement de la *lisibilité des choses* »[273].

Les formes esthétiques peuvent donner à l'essai une courbure particulière ; tout en respectant la tension non systématique de l'essai, elles contribuent à formaliser une certaine modalité du procès aux concepts et aux idées, qui s'affirme et se réalise. Adorno détermine un rapport étroit entre la forme de l'essai et tous les parcours qui ne se donnent pas dès le début un point fixe à atteindre ; cela engendre les tâtonnements, si fréquents

[272] G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, *op. cit.*, p. 94.
[273] *Ibid.*, p. 95.

dans les démarches que nous prenons en examen. Normalement, cette modalité « s'expose à l'erreur ; le prix de son affinité avec l'expérience intellectuelle ouverte, c'est l'absence de certitude que la norme de la pensée établie craint comme la mort »[274]. Le tâtonnement, l'expérience ouverte ou incertaine : toutes ces conditions donnent naissance à des formes d'expérimentation (d'images, d'expériences du temps).

L'essai fonde son existence cinématographique sur la discontinuité ; normalement, l'essayiste cinématographique sait au départ que son objet, ou ses objets, ne possèdent pas d'harmonie préalable et qu'il faudra, le plus souvent, questionner cet état de choses. Des parcours se montrent, entre préoccupation autour des images, des destins humains, des disciplines.

Chez Godard, l'essai pense une complexité des agencements et s'avère, par excellence, la forme la mieux valorisée par le cinéma ; le réel est le résultat d'une modulation des fragmentations de notre perception de la réalité extérieure. Une réalité non harmonique peut être saisie, commentée et analysée par la forme : celle d'un essai qui travaille les images du cinéma (son histoire) à partir de la vidéo. La diagonale formée entre cinéma et histoire permet en ce cas de faire de l'essai cinématographique un outil de rapprochement, ou de liaison, entre le geste (présent) du filmage et un passé « tombé », mais pas disparu. De former, en quelque sorte, un espace de vision qui « récupère » tout ce qui est tombé dans l'oubli, pour le remettre en circulation. Pour toujours redéfinir l'histoire et l'histoire du cinéma.

C'est par un discours anachronique que l'essai découvre une appartenance contrastée et une identité traversée par une certaine crise (historique) de l'expérience. C'est un travail qui réside sous le signe du multiple : abondance d'expériences de la vision, variété des dispositifs de connaissance, multiplicité d'une histoire des images.

L'essai rassemble à une texture, à une forme plurielle, où « la pensée n'avance pas de manière univoque, mais au contraire les moments sont tissés ensemble comme dans un tapis »[275]. Des possibilités d'inscrire des matériaux sur un support sont découvertes : par exemple des objets, des lieux, des visages, d'autres images reprises et installées dans une forme d'archive, ou encore des métaphores et des mouvements expressifs à mettre

[274] Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 17.
[275] *Ibid.*, p. 17.

à l'épreuve. En ce sens, Adorno parle de l'essai en disant que « C'est dans son avancée […] qu'il devient vrai, et non pas dans la recherche obsessionnelle de fondements, semblable à celle d'un trésor enfoui »[276].

Forme qui oblige à penser une complexité, l'essai cinématographique permet aussi de connecter des hétéronomes, ou, comme nous verrons avec le projet godardien, de rapprocher des lointaines qui ne semblaient pas toujours disposés à être mis en relation. Cette forme brouille les déterminations de l'expression : il peut le faire, nous le verrons, en exposant des questions de temporalité d'images et d'historicité. Outre qu'engendrer une complexification des modèles linguistiques, la forme de l'essai crée aussi l'espace pour croiser des questionnements : entre le cinéma (son histoire, sa théorie) et le monde dans les parcours de Jean-Luc Godard et aussi de Wim Wenders, entre des mémoires et des images chez Chris Marker, entre des histoires, une histoire dominante et des médias dans le parcours d'Alexander Kluge.

La pluralité foncière de l'essai cinématographique est dans le fait que « sa pensée est faite de ruptures, il trouve son unité à travers et par-delà ces ruptures, et non en les colmatant »[277]. Dialectiser c'est aussi découvrir la précarité de tout rapprochement, de tout lien par exemple entre des plans, entre des mots ou entre des plans et des mots ; en faisant preuve d'anachronisme, le genre d'essai que nous analysons s'expose aussi à l'erreur, à l'expérience intellectuelle ouverte, au risque d'une pensée multiple. Les *Histoire(s) du cinéma* le montrent bien, en faisant de l'histoire du cinéma un terrain de bribes dans le désordre, qu'on peut manier et remanier, exposer et regarder ; traverser des fractures de ce qui était une fois unitaire, voici un des buts du film-essai. Là où l'on pouvait percer une continuité (de formes, d'idées autour de l'image et du cinéma), la forme-essai peut faire retour pour redire, revoir, repenser ce qui a déjà eu lieu : pour en produire une nouvelle perception.

Certains cinéastes ont entrepris un tel trajet, en faisant de cette forme un moyen pour rapprocher des visions éparses, des images, des formes de la création : on peut penser aux photographies en séquence de *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) de Marker, ou aux essais réalisés par Godard à partir

[276] *Ibid.*
[277] *Ibid.*, p. 21-22.

des années 80 et 90 en particulier : le déjà rappelé *The Old Place-Some notes Regarding the Art at the Fall of the 20th Century*, ou encore *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995) ou *L'origine du XXI siècle (pour moi)* (2000).

L'essai a été utilisé par Wenders pour élaborer une forme de divagation et réflexion constantes sur le cinéma et les images, toujours à partir d'expériences personnelles : des voyages qui proposent de repenser le cinéma (*Tokyo-Ga*, ou *Chambre 666* de 1982, où plusieurs entretiens avec des cinéastes sur le destin du cinéma dessinent une certaine inquiétude quant à son destin), ou des événements professionnels (*Reverse Angle : New York City, March 1982/Quand je m'éveille*, de 1982) qui montrent toujours l'insistance d'une dimension personnelle très marquée. C'est toujours à un sujet pris entre des images qu'on se réfère dans les essais de Wenders, où les figures (mythiques, aimées, perdues) du cinéma « s'incrustent » à la trame de ses films en plusieurs occasions. Un exemple significatif est en ce sens *Nick's Movie* (*Lightning Over Water - Nick's Movie*) (1979).

En édifiant des analyses transversales, l'essai touche à des traits partiels et indiciaires en vue d'une construction plus ample, qui néanmoins reste suspendue, à chercher. Le sujet qui réalise l'essai se met à l'épreuve en travaillant sur des données et des éléments, questionnés sans cesse, comme chez Marker. Déjà dans *Lettre de Sibérie* (1958), le réalisateur imaginait de superposer à une même séquence d'une ville russe, avec des voitures et des ouvriers au travail, trois commentaires différents du point de vue idéologique, pour montrer comment la réception des images peut être altérée et « dirigée » par une intervention extérieure aux images. Seulement par le moyen d'une recherche et d'une confrontation, il devient possible de déterminer des espaces de fonctionnement soit des images, soit des sociétés. La relation et la variabilité prennent la place d'un savoir fixe et institutionnalisé. C'est le cas de *Reverse Angle : New York City, March 1982/Quand je m'éveille*, où des expériences sont confrontées, entre le cinéma comme art et le cinéma comme industrie. Chez Wenders est constante la préoccupation de continuer la réflexion autour du cinéma, des images, du rapport entre le cinéma et le monde et entre le regard et le sujet.

L'essai trouve sa direction, ou ses directions, selon des instances de forme et de langage ; l'essayiste fait en outre du télescopage des formes, des pensées et des langages, un des moments fondamentaux de sa démarche. Si Marker n'a jamais cessé de faire interagir des formes de l'image, Kluge a valorisé dans son activité un véritable travail d'archive entre histoire, images, culture et société, expérience du temps et des médias. Pour son identité, sa nature, ses procédures formelles et ses préoccupations, souvent l'essai ne voit pas des lignes de continuité entre les développements de la réalité et les enjeux de l'art, de la science, de la philosophie. C'est une forme qui exprime selon Adorno une position incommode, parce qu'une des ses constantes est un défi lancé « à l'idéal de la *clara et distincta perceptio* et de la certitude exempte de doute »[278]. En dehors de certitudes, « par leur mouvement, les éléments se cristallisent en tant que configuration »[279], mais ne s'arrêtent pas et permettent de chercher continuellement des nouveaux agencements. L'essai nous parle d'une pluralité qui doit être menée à un niveau de lisibilité, grâce à un « montage considéré *comme forme et comme essai* »[280] : donc, un montage qui ne doit pas absorber les effets pluriels des associations proposées, en laissant opérer la polysémie. C'est avec le montage qui s'affirme le travail, typique de l'essai, de mise à l'épreuve du cinéma, sondé dans ses capacités de formuler durées, formes du temps, histoires croisées. L'essai ne fixe pas les images : il les fait circuler, déplacer, interagir ; il souligne parfois leur fonction mémorielle, comme dans le cas des *Histoire(s) du cinéma* ; il permet d'élaborer, cinématographiquement, une certaine mémoire des images et de leurs fonctions, ce qui advient, de manières différentes, chez Kluge et chez Wenders.

Dans les exemples que nous allons prendre en examen, il y a toujours une confrontation entre un principe organisateur de l'essai (le réalisateur) et des matériaux variables à mettre en forme, à commenter, à « peser », sans que jamais une seule configuration prenne la place d'une multiplicité. Les *Histoire(s) du cinéma* s'assignent une tache multiple : rendre compte de l'histoire du XX siècle, du cinéma et d'un genre humain qui a vécu dans

[278] *Ibid.*, p. 18.
[279] *Ibid.*, p. 17.
[280] G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, *op. cit.*, p. 96.

l'espace entre ces tensions. Marker, de sa part, s'est présenté comme un auteur pour qui le cinéma ne semble rien d'autre qu'une procédure ouverte de réception et lecture d'agencements, entre des systèmes d'images, des passages entre des régimes de visibilité et des efforts de connaissance historique. La position de Marker pose des questions à propos d'une conscience des images et du temps : archiviste du visuel et monteur infatigable, qui n'a existé que dans les images qu'il a tourné ou qu'il a collecté et confronté, l'auteur de *Level Five* a été capable de faire de l'essai le champ privilégié pour tout type de revenance : temporelle, historique, mémorielle, d'images.

Pour les cinéastes dont nous allons analyser certains films, le cinéma a été souvent l'occasion « de s'en remettre à l'essai comme méthode d'interprétation philosophique fondée sur la rencontre de sujets pensants avec les phénomènes concrètes de l'histoire. Une telle rencontre ne peut être que fragmentaire, expérimentale et critique »[281]. Pour parler en d'autres termes, le temps de l'essai repose simultanément « sur le souci destructif de la novation intellectuelle et sur celui du citable, du mémorable laissé à l'avenir de la lecture et aux usages d'une communauté »[282].

Pour mieux mettre en évidence la spécificité de l'essai cinématographique, nous devrons concentrer notre attention sur des éléments de style et d'expression cinématographique qui ont contribué à rendre problématique l' « objet-cinéma » : en effet, dans les résultats que nous avons considéré, nous avons pu enregistrer comment les auteurs qui l'ont pratiqué et le pratiquent ne sont ni toujours liés à une seule famille expressive, ni à quelque chose comme un programme ou des écoles. Mais, parallèlement, le film-essai trouve une qualification dans des parcours d'auteur, en passant par la voie spécifique de la démarche de pensée : par sa forme, l'essai montre le développement et les étapes d'un parcours mental, d'une recherche qui s'élabore ensemble avec l'œuvre. La forme du film et la forme de l'analyse ou de la recherche de l'essai ont lieu ensemble. En outre, c'est toujours vers une dimension de « storicité » que l'essai tend avec ses stratégies.

[281] R. Lane Kauffmann, *op. cit.*, p. 204.
[282] M. Macé, *op. cit.*, p. 9.

Les auteurs que nous traitons ont tous appartenu, à des époques parfois différentes, à deux groupes cinématographies qui ont vu la lumière entre les années 50 et les années 60 : la Nouvelle Vague en France et le Nouveau Cinéma Allemand en Allemagne occidentale. Ces deux saisons s'insèrent dans une phase de renouvellement plus ample de l'histoire du cinéma, qu'on peut faire commencer vers 1945. Cette nouvelle sensibilité a su faire du cinéma une forme « dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions »[283] comme par exemple le roman, ou la peinture. Le désir d'une liberté expressive trouvera, à partire de ce moment, un écho important dans la pratique de l'essai, par laquelle des auteurs pourrons « rendre compte de n'importe quel ordre de réalité »[284], en pratiquant ainsi des typologies d'analyse différenciées. Si un auteur comme Godard arrivera progressivement à mieux définir une forme de l'essai, Marker débute ses recherches dans ce champ cinématographique déjà au cours des années 50 et 60. En suivant l'exemple des premiers films de Godard en France, Kluge n'abandonnera jamais son idée : faire des films avec le matériau du présent et de l'histoire, pour mettre à l'épreuve le cinéma, les images, les médias : pour y travailler tout en les analysant et en les questionnant. Dans sa production, Wenders a souvent laissé un espace à la forme de l'essai, en poursuivant une ligne déjà ouverte en France par Marker et Godard, entre les autres.

Le film du cinéma moderne et le film-essai ont en commun des éléments expressifs : une certaine indétermination qui l'emporte sur la logique narrative, le sens de la découverte, de l'exploration, du questionnement incessant, une suspension fréquente des signifiés et des liens beaucoup moins surs entre les plans. La recherche et l'expérimentation des images rejoint des niveaux parfois radicaux : dans le sens de l'abandon du récit cinématographique traditionnel et de l'exposition du film au débat sur la culture, la pensée, la théorie, l'écriture. C'est à ce propos que des réalisateurs, issus des lignes des nouveaux cinémas d'expression personnelle, ont trouvé dans une telle forme, la possibilité de délinéer des parcours spécifiques de création cinématographique. Mais les voies de

[283] A. Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo » [1948], dans *Trafic*, n. 3, été 1992, p. 148.
[284] *Ibid.*, p. 150.

l'essai cinématographique n'excluent pas toujours le récit, ou du moins une recherche du récit, une tension vers sa possibilité. Mais ce qui l'emporte est très souvent « le tournage comme interférence avec le réel, exploration, révélation, le film comme montage d'une expérience significative (qui nous fait signe), une traversée de l'humain. Le film n'est plus une fin en soi, une œuvre achevée »[285]. Le film-essai devient en ce sens un espace où se forment et s'assemblent des questionnements.

Il y a des réalisateurs, comme Godard, qui ont toujours pratiqué le cinéma selon les voies d'un récit ouvert, d'histoires débitrices d'une ouverture fondamentale sur la contingence de la réalité présente ; *Le petit soldat* (1960), par exemple, ajoutait à ce qui restait d'un intrigue des passages typiques du film documentaire, à un tel niveau que le film peut aussi être lu comme un film sur une actrice (Anna Karina) et sur une ville (Genève). Un troisième aspect, l'actualité de la Guerre d'Algérie, offrait une ultérieure matière de confrontation. Chronique, analyse documentaire, recueil d'impressions sur un moment d'actualité, le film semblait avoir bien reçu la « leçon » proposée par Alexandre Astruc quelques années auparavant. Astruc, dans son manifeste sur la naissance d'une nouvelle expression cinématographique, s'exprimait ainsi en 1948 : « il n'est déjà plus permis de parler d'*un* cinéma. Il y aura *des* cinémas comme il y a aujourd'hui des littératures, car le cinéma comme la littérature, avant d'être un art particulier, est un langage qui peut exprimer n'importe quel secteur de la pensée »[286].

De façon générale, l'essai est et reste un genre, ou une tendance, qui contribue à la recherche intellectuelle, à la connaissance, qui déclare de vouloir atteindre certains objectifs en s'éloignant de la tendance fictionnelle. Ce qui semble rapprocher des films parfois différents, est le but que l'essai se pose très souvent : traiter un sujet sans suivre un parcours d'argumentation strictement réglé, ou sans assigner à la recherche pratiquée un but forcement (ou totalement) démonstratif. Sa forme se veut libre, individuelle et souvent son auteur s'assume des risques au cours sa propre démarche. Dans ce cadre, l'essayiste filmique « est un auteur qui

[285] F. Niney, *Le jeu de la vérité et ses acteurs*, dans Id. (dir.), *L'Épreuve du monde. Entre réel et fiction*, Éditions A.C.O.R., Saint-Sulpice-sur-Loire 2000, p. 38.
[286] A. Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo », *op. cit.*, p. 148.

expérimente, qui tourne et retourne un problème en tous sens, qui questionne, ausculte, examine, réfléchit, qui aborde son objet sous différents angles »[287]. Souvent, les auteurs de films-essai élaborent leurs parcours à partir d'une idée, d'une impression ou d'un état de la pensée à propos d'un sujet. Mais il est assez commun de voir, dans la structure de ces films, des déviations, l'ouverture de parenthèses dans le sujet principal, ou des divagations en images par rapport à un axe central. La démarche de Marker est emblématique en ce sens ; ce qui semble commun à beaucoup de parcours entrepris est le fait de rendre les films, et donc le cinéma, des points de nouvelle détermination d'autres questions et problèmes.

La détermination d'un essai au cinéma passe par les caractères qui ont déjà marqué l'essai littéraire : « sont attachés à la notion cinématographique autant le sens de l'équilibre et de la prise de risque que le goût de l'expérimentation »[288], la vitalité d'une recherche et la conviction d' « exprimer un certain ensemble de rapports dans une certaine réalité concrète »[289]. Même un côté personnel, subjectif, autobiographique définit cette idée expérimentale : c'est le cas de deux films comme *Ulysse* (1982) et *Les plages d'Agnès* (2008) d'Agnès Varda, mais aussi de toutes les réflexions en forme d'essai de Wenders au cours des années : un cinéma du soi *et* des images en même temps. Fréquemment, c'est à une dimension personnelle que l'essai est voué : parcours de définition de soi, ou forme de « sondage » identitaire, il croise certains aspects de la recherche autobiographique ; cela est très évident chez Godard ou chez Boris Lehman (on peut penser à son *Histoire de ma vie racontée par mes photographies* de 2001).

L'objectif de l'auteur d'essais est très souvent de « rendre lisible la culture d'une communauté dans sa situation temporelle »[290] et de proposer « une philosophie de la culture devant le temps »[291]. L'essai autorise un rapprochement avec l'élément temporel, la vie, la contingence. En ce sens, son développement dans l'histoire du cinéma est en relation avec certains

[287] M. Bense, « L'essai et sa prose » [1947], dans *Trafic*, n. 20, automne-hiver 1996, p. 137.
[288] S. Liandrat-Guigues, *Un art de l'équilibre*, dans S. Liandrat-Guigues - M. Gagnebin (dir.), *L'Essai et le cinéma*, Éditions Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », Seyssel 2004, p. 8.
[289] M. Bense, *op. cit.*, p. 136.
[290] M. Macé, *op. cit.*, p. 71.
[291] *Ibid.*, p. 72.

changements du langage filmique, qui, pour suivre encore Astruc, auraient déplacé le cinéma du spectacle au livre, à l'écriture, à l'expression d'auteur, selon une langue qui peut être « celle de l'essai, poétique, dramatique, dialectique tout à la fois »[292]. Une telle écriture caractérise des styles de l'essai cinématographique, définis souvent par un discours sur le temps ou directement sur une des matières du cinéma : les images. Le style de l'essai cinématographique crée la possibilité de faire des bilans et de faire parler des sources ou des documents, pour nous présenter une histoire en tant qu'archive.

Il s'agit, souvent, de manier une notion placée au croisement d'une série de tensions productives ; mais définir l'essai peut aussi signifier « le paradoxe qu'il y a à vouloir cerner cet héritage aux contours imprécis et en constantes transformations dont la force et l'intérêt tiennent justement en grande part à sa labilité »[293]. « Labilité » qui constitue souvent aussi un point de force possible : l'essai se cherche comme son auteur et alimente un espace de travail et d'élaboration multiples.

Une dynamique entre les formes, la recherche et l'enquête, l'expérimentation, opèrent pour une typologie de cinéma qui se veut projetée vers le nouveau, l'inconnu de la pensée. L'essai élabore une tension des formes selon un langage qui « n'est ni celui de la fiction ni celui des reportages, mais celui de l'essai »[294].

Des partages se confondent, en se positionnant entre des soucis d'archivage, d'explication, d'expression. Pour le fait qu'il naît et se développe entre des espaces, l'essai cinématographique montre la recherche de projets nouveaux. En soulignant la provenance du mot « essai » du vocabulaire littéraire, José Moure écrit que le cinéma a vu, pendant son histoire, « le surgissement de certaines œuvres qui sont inclassables dans la nomenclature cinématographique traditionnelle (ni films de fiction, ni films documentaires, ni films expérimentaux) et qui demandent à être appréhendées selon les critères qui régissent un champ artistique

[292] A. Astruc, « L'avenir du cinéma » [1948], dans *Trafic*, n. 3, *op. cit.*, p. 153.
[293] J. Kermabon, « Penser en cinéma », dans *Bref-Le magazine du court métrage*, n. 65, mars-avril 2005, p. 19.
[294] A. Astruc, « L'avenir du cinéma », *op. cit.*, p. 154.

voisin »[295] ; reste donc le fait que « guère nombreux sont les cinéastes à avoir revendiqué cette notion pour caractériser leur travail »[296].

Et il faut ajouter que cette forme, en vertu d'une identité singulière, ne cesse pas de poser des questions aux définitions traditionnelles du champ cinématographique, en questionnant soit le discours de la théorie du film, soit la notion même d' « histoire du cinéma ». A ce propos, Nicole Brenez a souligné le fait qu'il « conteste l'organisation admise des phénomènes ; les catégories établies - par exemple, la distinction entre littérature et philosophie, entre philosophie et cinéma ; les dispositions instituées du savoir : préjugé, croyance, opinion, science »[297] ; l'essai au cinéma reste critique à sa base et continue d'introduire des doutes disciplinaires, des partitions de savoirs, des divisions ou des partages : « il s'adresse à la connaissance sous une forme critique. L'essai cinématographique suppose donc d'inscrire le travail des images dans une perspective didactique qui considère le film comme une argumentation à vocation contestataire »[298]. En faisant croiser plusieurs histoires et discours, le film-essai élabore des espaces pour repenser des disciplines ou des idées, des conceptions de l'art. Il s'agit d'une forme qui questionne l'idée même de création, d'expression ; de ce point de vue, l'essai « ne semble possible que lorsque, renouvelant le geste de l'expérimentation, tout est maîtrisé par la mise en scène »[299].

Dans notre cas, la force contestataire est maintenue par des agencements de l'histoire qui ont été proposés par certains cinéastes ; certaines films-essai permettent d'évaluer une proposition ou une distribution différente des savoirs, au point de leur donner une nouvelle visibilité dans le système audiovisuel actuel. Nombreuses sont par exemple les questions d'esthétique qui surgissent : « en quoi un complexe d'images et de sons fait-il argument ? Qu'argument-il ? Comment ? Que remet-il en question, en

[295] J. Moure, *Essai de définition de l'essai au cinéma*, dans S. Liandrat-Guigues - M. Gagnebin (dir.), *op. cit.*, p. 25.
[296] *Ibid.*, p. 26.
[297] N. Brenez, « Quatre dimensions de l'essai filmique », dans *Bref-Le magazine du court métrage*, *op. cit.*, p. 22.
[298] *Ibid*.
[299] S. Liandrat-Guigues, *op. cit.*, pp. 11-12.

mouvement ? »[300] ; globalement, « la dimension d'essai se révèle d'une part grâce à son caractère explicite et de l'autre à l'épreuve du contexte »[301].

Pour reprendre une définition d'Youssef Ishaghpour, le film-essai rassemble à une forme « qui fait la relation entre le poétique et le philosophique, qui est donc entre les deux »[302] ; globalement, « il n'y a ni la conceptualité de la philosophie, ni la forme pleine et entière de la poésie »[303], pour le fait qu'il se préoccupe de rendre visible « la construction d'une certaine configuration au travers d'un kaléidoscope »[304].

Donc un lieu de seuils, de passages, de fractures de la continuité supposée des identités artistiques. En ce sens, cette forme cinématographique a existé à plusieurs moments de l'histoire du cinéma comme une utopie, une idée de cinéma autre, différent, un cinéma en cherche de soi, en quelque sorte. Une expérimentation menée sur les images, ou parfois les sons, comme dans certains films de Marguerite Duras (*India Song* de 1975, *Le camion* de 1977), mais aussi des voyages à la recherche des possibilités de l'image, comme dans *La glace à trois faces* de Jean Epstein, de 1927, ou dans les expérimentations de Dziga Vertov (*L'homme à la caméra*, 1929).

L'essai a souvent été pratiqué par des auteurs qui n'ont jamais cessé de questionner le cinéma ou les images (Godard, Wenders, Marker, Varda, Lehman entre autres) : « une façon de rendre hommage au septième art et de parier sur ses pouvoirs à venir, sur sa capacité à rivaliser avec la littérature sur le terrain de la pensée »[305]. En outre, la forme de l'essai a accompli souvent de manière radicale un geste : « inventer […] de nouveaux gestes et de nouveaux dires possibles »[306].

Bien avant la Nouvelle Vague, on pourrait rappeler l'exemple de Sergueï Eisenstein, qui avait projeté des adaptions cinématographiques d'*Ulysse* de James Joyce ou du *Capital* de Karl Marx, en pariant sur les possibilités spécifiques du cinéma à restituer la complexité de certaines démarches expressives et argumentatives soit du roman moderne, soit d'ouvrages

[300] N. Brenez, *op. cit.*, p. 22.
[301] *Ibid*.
[302] Y. Ishaghpour, « La fleur bleue du réel. Entretien », dans *Vertigo-Esthétique et histoire du cinéma*, n. 22, « De dos », octobre 2001, p. 117.
[303] *Ibid.*, p. 117.
[304] M. Bense, *op. cit.*, p. 142.
[305] J. Moure, *op. cit.*, p. 26.
[306] F. Niney, *Le jeu de la vérité et ses acteurs*, *op. cit.*, p. 36.

philosophiques, pour donner la meilleure exemplification des concepts contenus dans de telles œuvres. C'est toujours Moure qui met en évidence, à propos de certains films de Georges Franju (surtout *Le sang des bêtes* de 1949 et *Hôtel des Invalides* de 1951), des signes qui pourraient appartenir à l'essai : « l'ambiguïté des propos, l'exacerbation de l'approche formelle, et surtout la discontinuité et l'hétérogénéité des matériaux »[307]. Un effet d'étonnement est souvent provoqué : par des agencements imprévus, des traversées périlleuses de champs, des questionnements de notre manière de regarder. Le cinéma de Kluge, et le plus récent en particulier, semble confirmer et radicaliser cette volonté de repenser soit le cinéma, soit le regard : celui des auteurs de cinéma et celui du spectateur.

La prééminence formelle affichée par le genre de l'essai s'inscrit dans la filiation d'un travail de « formes qui pensent » et donc capables de formaliser certains effets de la pensée, ce qui advient « par le montage plus que par le tournage, par la démarche de l'essayiste plus que par celle du documentariste, par la modernité audiovisuelle plus que par la modernité cinématographique »[308] ; mais le film-essai peut montrer des enjeux encore plus importants. Il repose en effet « sur le souci […] du citable, du mémorable laissé à l'avenir de la lecture et aux usages d'une communauté »[309]. Il est donc aussi l'opportunité pour une requalification du savoir, et du savoir historique et mémoriel en particulier.

Ici, c'est le nom de Marker qui nous signale, en un seul mouvement, l'effort de faire parler le film de manière nouvelle et la recherche d'un monde de la mémoire parmi les images. Chez lui, le film-essai ouvre l'espace pour une nouvelle discussion sur la pensée, entre l'image, l'histoire et la mémoire : une image peut détailler un point d'observation et ouvrir un espace d'analyse imprévu ; de l'histoire, à écrire ou à repenser, devient aussi l'histoire de nos regards. Des regards, souvent superposés, font de l'histoire. Croiser des archives d'images et des documents, comme dans l'exemple de *Si j'avais quatre dromadaires*, à des configurations de visibilité du temps et des lieux, équivaut à faire du film-essai un moment décisif pour « une autre histoire qui s'intéresserait aux interprétations

[307] J. Moure, *op. cit.*, p. 29.
[308] *Ibid.*, p. 31.
[309] M. Macé, *op. cit.*, p. 9.

successives de ces documents, au travail de sédimentation qui les a fait migrer jusqu'à nous »[310]. L'essayiste s'efforce d'accomplir un travail d'archive, de mise en forme, d'action réciproque entre mots et images, entre vision et discours. C'est aussi à une certaine idée de construction que l'essayiste est intéressé : une forme qui peut donner naissance à un savoir des traces ou des indices, donc à un essai pensé en tant que réponse *non escomptée* aux questions que le cinéma et l'histoire se posent réciproquement.

Nous analyserons des exemples qui ont posé la question de déterminer des formes ou des modèles de montage historique. Ces modèles se veulent en rapport étroit avec les formes de connaissance que l'anachronisme rend possibles ; en passant par l'anachronisme, des formes engendrent des lisibilités spécifiques de l'histoire, au moment où l'image est saisie en tant que symptôme capable de révéler les tensions, ou les écarts, dans nos conceptions du temps et la mémoire.

Une telle question croise des préoccupations historiographiques et développe des parcours de mise en forme du matériau historique. La dimension inquiète, libre, ouverte que l'essai présente semble ainsi renforcée par cette position complexe de la dite typologie filmique, qui est continuellement à la recherche de ses objectifs d'analyse et de réflexion. Ce qui est bien montré par la transformation du cinéma de Jean-Luc Godard à partir de 1967-68 environ : si avant cette date, ses films maintenaient encore une structure au moins partiellement narrative, avec des œuvres comme *One plus one* (1968), *Vent d'est* (1968), *Tout va bien* (1972) ou *Ici et ailleurs* (1975) la proposition de « situations » pour le spectateur conduit le cinéma vers une contingence et une expérimentation radicales : vers une ouverture sur tous les fronts possibles de confrontation. Ces films sont caractérisés par un assemblage de matériaux hétérogènes : des éléments cinématographiques, photographiques, musicaux, télévisuels, graphiques, musicaux ; c'est le début d'un essayisme godardien plus défini, qui se poursuivra jusqu'aux *Histoire(s) du cinéma* et aux films parallèles du grand

[310] S. Lindeperg, « Itinéraires : le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 14, n. 2-3, « Histoires croisées des images », printemps 2004, (numéro préparé sous la responsabilité d'É. Arnoldy), p. 203.

projet d'historiographie cinématographique, entre les années 80 et les années 2000, pour arriver jusqu'à *Film Socialisme* (2010). Ce qui compte, pour Godard, est de pouvoir entrer en contact étroit avec toute forme de communication et d'expression caractérisant le monde contemporain et ses tensions historiques, sociales et culturelles. Le cinéma s'est progressivement révélé chez Godard en tant que lieu symbolique à partir d'où des configurations ultérieures ne cessent de se produire.

Ce mouvement montre indubitablement un déplacement des marges habituels du cinéma, encore partiellement fréquentées à l'époque de la Nouvelle Vague, vers des nouvelles frontières d'expression visuelle. Un tel déplacement, qui s'est poursuivi par exemple avec le projet d'exposition (inaccompli) *Voyage(s) en utopie* (2007), semble confirmer la présence de transformations dans les approches relatives soit au cinéma comme forme d'expression, soit à son histoire comme déroulement de vicissitudes de nature variée et multiforme. L'œuvre de Godard aura donc montré tous les passages possibles entre les arts, les expressions, les langages, les métaphores et les signifiés, les formes. A la base, une idée de départ, qui a fait du montage un équivalent de la pensée et de ses formes ou virtualités. Cela confirme la difficulté à fixer une canonisation du genre de l'essai au cinéma : recherche sans doute d'objets et de méthodes, de montages possibles, mais aussi activité incessante de transformation des certaines fonctions du cinéma. En ce sens, l'essai n'oublie jamais sa nature de produit de montage, d'assemblage, d'exposition, de disposition. Sa force réside aussi dans la capacité de produire des montages temporels, et, par ce geste, d'engendrer une inquiétude sur l'histoire, un déplacement de ses temporalités, une « mise en agitation » de toute construction.

C'est encore José Moure qui souligne le fait que si cette forme s'est développée souvent hors des marges du cinéma, « c'est peut-être parce qu'elle apparient toujours déjà à une autre époque (celle de la radio, de la télévision, de la vidéo et… du multimédia), parce que sa temporalité est celle conjointe de l'après (du post) et du non encore advenu »[311].

Le film-essayiste devient une sorte de passeur de phases, de moments expressifs, de recherches. Cela rend la famille du film-essai très hétérogène

[311] J. Moure, *op. cit.*, p. 33.

et toujours le lieu d'une histoire des images à recommencer. Le film-essai ne possède pas son temps univoque et évite de rejoindre en quelque manière une théorie de l'objet d'art ou d'expression, du film, du cinéma. Il présente sa nature temporelle hétéroclite, prise entre des temps de l'image : la photographie, les images de synthèse, le web et le film chez Marker ; le cinéma et la vidéo, la peinture et la littérature chez Godard ; le film, la photographie, les médias et une pluralisation des récits et des stratégies de compréhension du contemporain, chez Kluge ; le cinéma et l'enquête sur son futur, chez Wenders.

Nous allons distinguer dans cette famille des modalités de traitement de l'histoire et de la mémoire selon les voies heuristiques de l'anachronisme. Il s'agit de parcours aux origines multiples : les notions de « cinéma d'auteur », de « nouveaux cinémas » ou de « critique culturelle » par le moyen du film. Globalement, l'essai au cinéma « ne peut être considéré comme un style dans le sens où il supposerait l'emploi d'une stratégie rhétorique ou communicative prédéfinie »[312] ; reste quand même la possibilité de voir quelques lignes constantes dans la « mise en forme d'un travail de réflexion effectué à travers des images et des sons »[313] : par des montages de ces éléments, qui vont constituer une forme de pensée de l'histoire. Lieu de passages, d'échanges, de contaminations entre formes, le film-essai affirme par ses propres moyens des déterminations temporelles.

Un travail spécifique se produit « non à partir d'une réalité, mais à partir de matériaux sonores et visuels dont la structuration ou combinaison non seulement laisse visibles les traces d'un processus de pensée, mais les incorpore à la texture même du film et joue sur leurs tensions »[314].

Souvent, le jeu est porté sur les frictions ou sur les tensions qui peuvent se produire dans le rapport entre la réalité et la fiction et entre le visuel et le sonore ; « le film-essai assume cette indétermination, la travaille, la réfléchit, en fait l'objet même de sa méditation »[315]. Comme il a été justement souligné par Christa Blümlinger, l'opération de l'essai cinématographique contribue à mettre en mouvement l'idée même que nous

[312] *Ibid.*, p. 36.
[313] *Ibid.*
[314] *Ibid.*
[315] *Ibid.*, p. 37.

pouvons nous faire de la réalité : les choses observées par l'essayiste, à ce propos, « présentent ce caractère changeant, parce qu'elles sont exposées à l'action transformatrice du regard »[316]. Nous expliquerons par la suite de quelle manière certains auteurs ont été capables de nous faire repenser le moment même de notre vision (et de notre connaissance) de la réalité, selon une particulière sensibilité envers l'élément temporel.

Suite à son travail entre les images, les discours et leur variabilité de connections, une spécificité du film-essayiste est de proposer une mise à l'épreuve de sa subjectivité, ou sa mise en perspective avec d'autres visions qui structurent différemment le temps, qui le divisent, le « pèsent », en cherchent les points d'où peuvent s'engendrer une transformation discursive, un changement d'échelle, de visibilité, de lisibilité. « Comme un vagabond intellectuel, l'essayiste entraîne le lecteur/spectateur sur des chemins inconnus : il se soumet constamment à l'auto-expérimentation, pour inscrire son 'je' dans ses réflexions »[317]. Avec la subjectivité, parallèlement c'est toute une dimension du regard qui est questionnée et parfois « l'exploration socio-historique et l'exploration de soi se rejoignent »[318]. Il y a en somme matière pour confronter des travaux de subjectivité, des recherches d'une définition identitaire et la variabilité de rapports entre des temporalités et l'espace historique comme mouvement dynamique de régimes de l'art et de formes mémorielles.

Nous avons isolé des hypothèses de film-essai qui ont en commun le fait de s'inquiéter sur des questions concernant le temps et la mémoire, leur dimension de connaissance, le degré de spéculation qu'ils rendent possible. Mais connectée à la question du temps, il y a une préoccupation autour du cinéma, des images, des transformations du film et des positions et identités que nous pouvons lui donner. C'est donc une histoire des regards qui peut être proposée par le film-essai, selon des points de vue qui se cherchent (et parfois s'affirment) et des imaginaires qui travaillent et s'élaborent dans une certaine culture de l'image. Le film-essai constitue une étape importante dans la définition des espaces d'une telle histoire.

---

[316] C. Blümlinger, *Lire entre les images*, dans S. Liandrat-Guigues - M. Gagnebin (dir.), *op. cit.*, p. 55.
[317] *Ibid.*, p. 55-56.
[318] *Ibid.*, p. 56.

Pour chaque auteur analysé il y a des préoccupations expressives spécifiques ; des formes de l'image sont convoquées pour questionner des discours, des perspectives et des explications de caractère historique. Marker utilise fréquemment la superposition de typologies de regard (comme dans *Level Five*), comme Kluge qui en fait un aspect central de son travail récent.

Au cœur de tels parcours, il y a la considération du fait que « les significations naissent de chaque plan, de tel type de cadrage, tel geste, tel mouvement et que cette écriture devient le moyen d'expression d'une conception du monde »[319].

Le film-essai trouve son parcours par la confrontation des plans, l'examen des conséquences d'un cadrage plutôt que d'un autre, la recherche de relations entre des gestes cinématographiques (cadrer, filmer, monter), des présences sensibles, concrètes (des corps, des visages, des positions dans le cadre) et du passé toujours mis en mouvement (des photographies, des images déjà tournées, des formes visuelles autres que le cinéma comme la vidéo ou la télévision).

L'essai « suggère un questionnement, ouvre mais ne clôt pas »[320], de sorte que quelque chose d'important se joue.

Nous pouvons résumer un certain nombre de caractères communs à la typologie du film-essai :

1) Une volonté d'enquête sur la réalité, sur la vie ou sur le temps, sur le rapport entre des temporalités.
2) Une recherche et un travail critique sur certains produits de notre culture (les images et le cinéma ou l'expression artistique en sens plus large).
3) La tendance à une certaine dispersion et à une pluralité.
4) Parfois, l'exposition d'une dimension personnelle ou autobiographique, ou des intersections entre le sujet créateur de l'essai et le monde, l'histoire.
5) Un certain rapport à l'hétérogénéité (du réel, de l'histoire).

[319] J. Kermabon, *op. cit.*, p. 20.
[320] *Ibid.*, p. 20.

La forme du film-essai peut parfois revisiter certains choix du film narratif de fiction, en se proposant de raconter autrement. Cette rue a été parcourue par Alexander Kluge dans certains de ses premiers long-métrages, comme *Les artistes sous le chapiteau : perplexes* (*Die Artisten in der Zirkuskuppel : ratlos*, 1967). Tout en n'étant pas complètement des essais, les premières réalisations de Kluge montrent une tendance déjà nette à la dispersion, à la fragmentation, à la recherche d'une position du cinéma entre le récit, substantiellement mis en crise, et un certain type de discours critique du cinéaste *à partir des images* : quelles idées peuvent-elles susciter ? Quelles conceptions véhiculent-elles ? Quel savoir rendent-elles possible ?

De ce point de vue, nous retrouvons une des préoccupations majeures de la saison des « nouvelles cinématographies » : modifier, souvent radicalement et en profondeur, le récit par images, pour en faire une forme d'expérimentation. Kluge fera ensuite évoluer cette forme vers des réalisations encore plus éclatées : des nouveaux espaces d'image. Certains réalisateurs appartenant à des saisons comme la Nouvelle Vague et le Nouveau Cinéma Allemand ne se sont pas reconnus dans les formes fictionnelles traditionnelles et ont très souvent opté pour une expression fortement libre et personnelle. C'était une question d'identité : se sentir innovateurs, proposer une autre idée d'expression par le moyen du film : montrer un autre cinéma. Il était question, toujours, d'interroger soi-même et le cinéma en faisant des films, pour mieux comprendre (et mettre en acte) les possibilités du métier d'artiste. On cherchait quelque chose d'une identité et de son rapport à un art dont on avait commencé à apprécier la différence par rapport aux autres formes expressives. L'essai devient en ce sens le moyen le plus indiqué pour peser, confronter, rassembler des réalités et des regards sur le monde, jusqu'à questionner la mémoire qu'on a ou qu'on peut avoir de ce monde-là et aussi des ses représentations.

Nous allons nous concentrer sur des typologies expressives qui travaillent ou ont travaillé sur une série de problématiques : le temps et sa compréhension ou interprétation, les régimes mixtes d'images pensés ensemble avec les configurations mémorielles, l'entrecroisement de pratiques expressives, dans une perspective entre plusieurs types d'images

et de mots. En suivant cette série de questions, on verra combien les objets analysés parviennent à rediscuter les limites et les confins du film, de l'expression cinématographique et aussi, parfois, les marges entre des différents secteurs du savoir.

Il est important de pouvoir connecter et faire dialoguer l'histoire et l'esthétique comme l'histoire et la mémoire, qui sont au cœur des propositions de certains réalisateurs. A partir de ce point, on peut se demander : quelle fonction attribuer à l'image et au cinéma ? Comment les déterminer, toujours à la croisée de tensions, de discours, d'ordres discursifs ? Et encore, qu'est-ce que c'est une mémoire *des* images ? Ou comment définir une mémoire *en* images ? L'essai est ce qui rend ces croisements possibles.

Une définition d' « auteur » sera affirmée : quelqu'un qui propose des agencements de sens et produit des savoirs, des lectures, des croisements de perspectives. Il existe une exigence à l'égard de l'artiste, celle de « *réfléchir*, de se demander quelle est sa position dans le processus de production »[321]. La pensée artistique du cinéaste-essayiste effectue son travail, sa réflexion, sur des éléments concrètes et sur les signes d'une culture. Il fait de l'image une image *dialectique* : un lieu d'échanges et de superpositions.

On envisagera la possibilité de traiter le cinéma en tant qu' « opérateur » : opérateur de connaissance, opérateur de concepts, « metteur en relation » de données que le spectateur peut recueillir pour des nouveaux agencements du savoir. Des images en forme d'essai, en tension permanente, peuvent former des hypothèses et des rapprochements dialectiques, entre esthétique et mémoire. Les productions de l'auteur de films-essai devraient pouvoir « posséder outre et avant leur caractère d'œuvre une fonction d'organisation »[322]. Les images comme forme d'organisation du sujet et de son rapport au temps.

L'essai cinématographique serait comme une courante souterraine aux « nouveaux cinémas », qui souvent ont été touchés par une même tension fondamentale : celle d'un rapprochement possible des fonctions qui ont

[321] W. Benjamin, *L'auteur comme producteur*, dans Id., *Essais sur Bertolt Brecht*, trad. P. Laveau, Éditions François Maspero, Paris 1969, p. 126.
[322] *Ibid.*, p. 122.

constitué, ou constituent, des mots tels qu' « art » ou « cinéma ». La dimension d'essai s'est proposée dans l'histoire du cinéma avec une force particulière et avec beaucoup de conviction. Elle a croisé toutes les questions principales relatives au temps et surtout à l'anachronisme : mémoire, archive, fragmentation, revenance, superposition, trace.

Le cinéma en tant qu' « opérateur » ne peut pas renoncer à cette dimension identitaire « plurielle », dans laquelle l'objet de référence se découvre exposé à une pluralité : on a parlé de la possibilité d'un système mixte d'images, mais on peut aussi se référer à un contexte où le film devient une épreuve, un essai, le désir d'expérimenter des choses inédites, des temps disjoints. Une rencontre entre des films et des idées, entre le cinéma et d'autres formes d'expression, engendre un système mixte, qui n'envisage pas seulement les images, mais aussi des mouvements de discours, dans leur possible rencontre avec le cinéma, ses visions ou ses visibilités. Mais, au fond, la dimension du film-essai semble respecter la nature « opérationnelle » du cinéma en tant que « dispositif » de questionnement et producteur de certains formations discursives. Cela a lieu quand, exposés à la pluralité des lignes temporelles, des films engendrent des figures, des rythmes, des liens, en suggérant une complexité temporelle.

L'essai montrerait aussi un besoin de la recherche : parcourir obliquement, ou diagonalement, ou transversalement l'histoire du cinéma, en décrivant des écarts, des frictions entre ses objets, en montrant une histoire hétérogène. Le cinéma s'insère dans un cercle plus grand et qui touche des points différents ; on pourra tisser « un réseau de correspondances entre des pensées multiples. A propos de cette 'histoire en rhizomes' […], la tentation est grande de la décrire comme une *pensée de l'histoire* d'une envergure fort ample »[323]. En tant qu'espace-charnière, l'essai produit une telle pensée articulée et ouverte. Il s'agit d'un type d'histoire qui crée en quelques cas des espaces d'indétermination, mais aussi des zones de distinction entre des formes, ou des descriptions selon un échange constant de préoccupations.

C'est la forme en soi à devenir porteuse d'un ou de plusieurs agencements de sens : une des préoccupations majeures de deux films

[323] É. Arnoldy, « Présentation », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 14, n. 2-3, *op. cit.*, p. 15.

comme *Sans soleil* et *Level Five*, par exemple, est de montrer la juxtaposition de visions différentes et de temps différents dans un même mouvement.

Il sera question de voir comment, dans des cas spécifiques, des films travaillent à partir de cette rencontre de diagonales, en effectuant un véritable travail de mise en séquence d'instances : vision, réel, lyrisme, posture critique d'analyse, histoire, mémoire, anachronisme. Il s'agira de montrer cas par cas comment se structure et se détermine un travail de composition d'un discours qui s'efforce de raconter le temps, ses mouvement et ses contradictions, tout en essayant de le configurer.

III. Le film-essai et l'archive : des diagonales croisées

Une des fonctions de l'historien est celle de contribuer à penser ou repenser le partage entre le visible et l'invisible. Le visible : ce qu'une époque juge comme tel, ce qui est connu, ou réputé comme digne d'intérêt, éventuellement en rapport à ce qu'une époque ou une civilisation ne veut pas, ou ne peut pas voir. Il suffira de penser au sens de l'opération historiographique telle qu'elle se présente dans la lecture de Michel de Certeau.

On peut désormais affirmer avec François Hartog que depuis quelques temps, « le partage entre visible et invisible s'est trouvé profondément bouleversé et que la définition de l'évidence serait à repenser. Que voir quand on peut tout voir ? »[324].

Hartog semble suggérer que la définition même d'une évidence (de l'histoire) n'est pas escomptée. Que désigne le mot d'évidence ? Comment pouvoir donner une évidence à l'histoire ? Parce que l'histoire « est une affaire d'œil et de vision : voir mieux, plus, plus profond et voir vrai, porter au jour ce qui était demeuré invisible, mais aussi faire voir »[325].

La possibilité de mieux voir, ou de voir clair, a des effets sur la construction d'un « savoir » historique qui peut avoir une fonction spécifique importante pour des communautés : connaître son propre passé,

[324] F. Hartog. *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Éditions Gallimard, coll. « Folio Histoire », Paris 2005, p. 16.
[325] *Ibid.*, p. 15.

donner des lectures du temps, en tirer éventuellement des connaissances utiles pour le présent et pour le futur. « Savoir historiquement, c'est avoir une connaissance claire et distincte […], c'est voir. Mais voir n'est pas d'emblée savoir »[326] : donc, transmettre aux hommes de l'avenir un moyen d'intelligibilité du présent et de ses contradictions.

C'est dans un espace d'archive qu'on trouve des déterminations de ce rapport entre le savoir et la vision. On peut aisément voir « le rapport qu'une société entretient avec le temps : on archive pour garder des traces écrites, on fixe une mémoire, celle d'une institution, mobilisable dans l'avenir. Entre passé et futur, les archives présupposent un horizon historique »[327].

La création d'un horizon historique dépend aussi de l'institution et du développement d'un système de recueil et d'archivage des sources. En ce sens, l'histoire et le cinéma, mais plus en général l'univers des images « technologiques » composent d'ultérieures agencements : « En stricte analogie avec la démarche du photographe, la 'démarche historique' n'est authentique que lorsque l'intuition spontanée de l'historien ne compromet pas le respect qu'il doit porter aux documents mais renforce au contraire son absorption empathique en ceux-ci »[328].

La recherche de l'historien présente des points de contact avec la démarche du photographe ou de la personne qui travaille avec les images ; Kracauer écrit que « la démarche du photographe est 'photographique' si ses aspirations formelles renforcent ses intentions réalistes au lieu de les combattre »[329]. Les arts comme la photographie et le cinéma se rapprochent fortement à la substance des phénomènes de la vie quotidienne. Elles nous donnent aussi la garantie que notre rapport à la réalité sera en quelque manière conservé ; au-delà des abstractions des sciences, le cinéma offre selon Kracauer la garantie d'une véritable connaissance des phénomènes, des problèmes, des questions qui peuvent être au cœur de notre civilisation et de notre vie. Il permet non seulement la saisie mais aussi la connaissance d'une « strate » fondamentale du monde, un niveau qui n'est pas toujours

[326] *Ibid.*, p. 95.
[327] *Ibid.*, p. 63.
[328] S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 115.
[329] *Ibid.*, p. 114.

présent à notre conscience : c'est « la réalité physique, indépendante de toute intentionnalité ou finalité humaine, et qui n'était jusque là pas visible, parce qu'elle était voilée par des visions théologiques du monde, et parce qu'il n'existait pas de technique d'enregistrement de cette strate »[330]. Une saisie du réel passe par les images ; le film peut être envisagé en tant que forme d'inscription de séries de traces.

Cette possibilité d'une vision « meilleure » des choses, de leurs relations, participe à la séparation entre un discours général, englobant, et l'hypothèse d'une « mise en forme », seulement partielle, et forcement inachevée, d'un matériau de départ. Une telle « mise en forme » se constitue au fur et à mesure que le film devient capable de nous donner à penser à des formes d'archivage, d'inscription, d'enregistrement. C'est donc le film comme opérateur et comme espace de formation, comme lieu de surgissement de visions ; pour reprendre les mots de Maurizia Natali, il s'agit de quelque chose « qui révolutionne nos espaces d'écriture et de re-présentation, notre civilisation des reproductions et projections d'images, et par conséquent, nos histoires des arts et du cinéma »[331].

Nous pouvons souligner la force d'un « récit » historien cherché à partir des possibilités offertes par la pluralité de l'archive ; outre que la présence d'une réalité intense, vive et opaque, dans l'archive l'historien trouvera la proposition d'un réel constitué par une pluralité de temps : temps des événements, d'une société et de ses lois, ses voix, ses multiplicités. C'est toujours une dimension mémorielle à être sollicitée : une mémoire qui touche le spectateur par sauts, revenances, surgissements d'images. Le film-essai et l'archive se rencontrent à la hauteur de cette préoccupation partagée : faire parler des documents, des images, en ce qu'elles ont à nous dire à propos des degrés de complexification du temps, de ses figures. Le film-essai peut récupérer des formes du temps et de l'image passées, en les remettant en circulation.

L'essai montre des sujets et leurs opérations, leur travail du sens ; l'archive est aussi la proposition chaotique de temps éloignés, de faits et

---

[330] O. Agard, *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*, *op. cit.*, p. 279-280.

[331] M. Natali, *Comment (ne pas) écrire une histoire plastique des images. De Warburg à Godard, la mise en scène de l'écran*, dans P. Taminiaux - C. Murcia (dir.), *Cinéma / Art(s) plastique(s)*, Éditions L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris 2004, p. 170.

gestes perdus, de configurations mémorielles qui n'existent plus ou qui se sont modifiées au fil du temps. Elle proposerait une virtualité des récits mémoriaux possibles, à mettre en forme, à monter, à confronter ; le film-essai a parfois proposé ce genre de rapports, en soulignant les formes d'échange entre les éléments constituant une telle pluralité. Parfois, un rapport étroit entre un certain type de cinéma et une spectralité, véritable enjeu de toute idée d'archive, a été souligné dans certains parcours. C'est du point de vue de l'essai qu'on peut valoriser ce rapport entre toute image et l'idée de spectralité, vue comme un effet constant de revenance sur les destins actuels.

Nous avons vu que dans *L'histoire. Des avant-dernières choses*, Kracauer insiste sur la structure plurielle, éclatée, variable de l'univers historique. Il soutien que les opérations qui essaient de donner des lectures du temps, se font sans produire une conception accomplie, définitive, parce que l'homme, et l'histoire, seront toujours du côté des vérités partielles, des savoirs incertains, des interprétations ouvertes et variables. Un des buts du travail d'historien, « transformer le voir en savoir ou en 'voir clair', assurer l'adéquation […] entre le récit et le réel, ou mieux, faire que le récit dise les choses dans leur évidence »[332], peut être reformulé selon les perspectives que des typologies d'images rendent possibles ; pensé et inventé comme un outil pour capter et reproduire le mouvement, le cinéma s'est focalisé très tôt sur le monde et sur son dynamisme. A l'époque actuelle des pratiques historiennes, des méthodologies de recherche et des préoccupations typiques de l'expression cinématographique, semblent pouvoir se rapprocher, en tenant compte d'une commune dimension de « spectralité » surgissant de l'idée d'archive. Quelles traces sont présentes dans l'archive ? Qui enregistre ou inscrit ces traces, et comment ? Pourquoi le faire ?

Émerge une préoccupation : opérer avec un passé, le reformuler, le monter ou le remonter. Entretenir des rapports avec ce passé, permet de mieux le gérer, pour en sonder la profondeur, les effets, les mouvements dans le présent.

L'archive n'est plus seulement le recueil d'éléments épars ; elle devient le lieu symbolique d'un savoir pluriel, la rencontre entre des marges, des

[332] F. Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, *op. cit.*, p. 95.

disciplines, des questionnements d'origine différente, mais aussi d'espaces vides, de doutes, du rapport toujours complexe entre un temps passé à reconstruire, un temps présent de l'expérience et l'hypothèse d'un temps de l'attente. Enfin, elle exemplifie la question de la position du chercheur, entre images et historicité. Si l'archive est initialement la visibilité « des éléments de la réalité qui, par leur apparition en un temps historique donné, produisent du sens »[333], elle permet par la suite d'édifier des trames, des constructions ; l'archive « n'est pas un stock dans lequel on puiserait par plaisir, elle est constamment *un manque* »[334]. Lieu où les savoirs se cherchent, en attente d'une ultérieure définition ou parfois d'une (éventuelle) institutionnalisation. Il semble inutile et infructueux de « chercher à travers l'archive ce qui pourrait réconcilier les contraires, car l'événement historique tient aussi dans le jaillissement de singularités aussi contradictoires que subtiles et parfois *intempestives* »[335]. C'est à partir de cela que certains films-essai ont travaillé à la construction d'une *certaine* conception de l'histoire.

Un certain fonctionnement du temps s'affirme, qui préside à la construction de régimes de temporalité distincts, outre que de « figures » temporelles qui sont le résultat d'une opération, d'une intervention sur l'*autre* et sur ses images - sur des histoires qu'on ne connaissait pas. Les films-essai ici analysés ont été retenus en tant qu'exemples d'une certaine *disposition* des figures du temps. Si l'image, comme nous avons vu, s'affirme en tant qu'espace de proposition dialectique et comme lieu de questionnement de l'histoire, elle sera aussi capable de nous dire par quelles stratégies, et en quels moments, des *dispositions de visibilité* ont été mises en acte par des cinéastes. En passant par cette étape, tout en partant de pratiques différentes du cinéma, les films montrent un traitement spécifique de la matière historique et historienne : ils disposent une variété éclatée de visions et de fragments d'histoire en respectant l'hétérogénéité fondamentale de l'histoire, son identité de champ ouvert, mixte, au statut épistémologique particulier.

---

[333] A. Farge, *Le Goût de l'archive*, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX siècle », Paris 1989, p. 41.
[334] *Ibid.*, p. 70 (je souligne).
[335] *Ibid.*, p. 105 (je souligne).

Si nous envisageons le cinéma en tant qu'outil pour une connaissance, pour une étude ou une réflexion en images, l'historiographie rejoint le discours en images, parce qu'il y a « une histoire de la vision, ou, de façon plus large encore, du visible et de l'invisible, de leur organisation et de leur partage, changeant d'une époque à l'autre »[336]. Cette histoire, à sonder et à parcourir, est révélée par des épisodes qui traitent constamment du rapport indissociable entre histoire et images.

Une telle histoire montre comment la connaissance et le regard se parlent, se croisent, en trouvant une possibilité commune de recherche. La notion de « film-essai » nous donne aussi la possibilité d'interroger le concept de « continuité » historique et temporelle, outre que la notion de « vérité » en soi. Mais en plus un questionnement de l'archive cinématographique du point de vue de sa pluralité, comme lieu ouvert, discontinu, nous est demandé. Des régimes se parlent et s'influencent réciproquement dans une archive de visions et pensées en transformation constante.

Pour le moment, il est important de signaler le fait que le « visible », tout ce qui peut être vu et peut-être expliqué ou classé après la vision, est un symptôme d'une certaine situation. L'historien contribue ainsi à la naissance d'une « visibilité » : il est d'abord , nous signale Hartog, « œil vivant de celui par la présence et l'intervention de qui advient la visibilité »[337].

D'un point de vue historien, ce qui semble s'être produit, surtout dans les dernières décennies, est un moment épistémologique nouveau, « un changement de notre rapport au temps, marqué par une profonde mise en question du régime moderne d'historicité et peut-être par l'émergence d'un régime de type nouveau où prédominerait durablement la catégorie du présent : un avenir fermé, un futur imprévisible, un présent omniprésent et un passé incessamment, compulsivement visité et revisité »[338] ; par assemblage, par montages, les agencements pluriels permettent de se rapporter à une *autre* histoire de l'art, des images, du cinéma : elle sera le résultat soit de la révision des catégories habituelles du temps, soit d'un

[336] F. Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, *op. cit.*, p. 169.
[337] *Ibid.*, p. 181.
[338] *Ibid.*, p. 292.

travail que l'essayiste-cinéaste doit effectuer par rapport à la spectralité de l'archive.

Avec des formes et des préoccupations variables, le film-essai affirme des points de vue en mérite. L'histoire est envisageable comme une vision (un essai de vision) qui peut éventuellement mener à une hypothèse de connaissance. Elle est un lieu critique, un passage, pour une « gestion » et pour un partage du rapport entre visible et invisible ; dans les tensions de ce rapport peut surgir un temps nouveau du cinéma. A partir des virtualités et des spectralité de l'archive, par le moyen de la forme-essai le cinéma trouve un temps possible, une histoire à repenser, des images à revoir et remonter. L'essai montre en ce sens une histoire devenue ouverte, où se montre « l'espace de résistance de la pensée et de l'art face aux passions (et images) excessives et revenantes »[339].

Dans certains cas, le film-essai s'efforce de montrer les relations, toujours variables, souvent à repenser, entre voir et savoir, entre l'œil du sujet de l'enquête (le cinéaste, le spectateur) et ce qu'il découvre et qu'il peut proposer à l'attention et à la réflexion. Un travail « en histoire » et un travail « en images » ont en commun des relations qui affirment une pratique des conjonctions et des liaisons mais aussi, parfois, des raccords plus difficiles entre les visions et les discours. La notion de « film-archive » nous semble appropriée pour éclairer ultérieurement les enjeux de ce « travail » conjoint : il s'agit de mettre à l'épreuve l'archive en partant d'images et de le faire par le moyen d'une forme-essai, prête à chercher des échanges entre les documents, le réel, le récit, la vision, le savoir. Le « film-archive » en ce sens définit un mouvement de construction d'une histoire de la vision, du cinéma, de l'écriture du réel et du mouvement. Par exemple dans le projet de Jean-Luc Godard, nous pourrons analyser la présence d'un mouvement constant d'aller-retour entre l'archive et le regard, entre le temps pluriel et la recherche, en cinéma, d'un certain ordre du temps ; ses histoires du cinéma sont le résultat d'une écriture « qui met en scène la plasticité réversible du temps des images »[340].

Ce qui se montre, en particulier, est « l'imbrication du cinéma et de l'histoire, et pas seulement l'intrusion épisodique du cinéma dans l'histoire

[339] M. Natali, *op. cit.*, p. 176.
[340] *Ibid.*, p. 178.

[…], cette image du corps de l'art et de l'histoire, du cinéma, de l'histoire et de l'archive, doit être gardée à l'esprit en vue d'une histoire *en* cinéma »[341]. L'historien peut donc trouver des relations nouvelles dans une mise en perspective avec le discours du cinéma, en proposant des lectures, des parcours, des hypothèses qui seraient débitrices au moins de cette double exposition. Il s'agit de penser « non pas une histoire *du* cinéma (une histoire seule qui opérerait des jonctions occasionnelles entre 'séries culturelles et médiatiques'), non pas une discipline réunissant histoire *et* cinéma (où le cinéma est un des territoires de l'historien, parmi d'autres), mais plutôt une histoire *en* cinéma, une histoire selon 'une diagonale mobile' (une histoire en mouvement), une histoire des mouvements en cinéma et des mouvements en histoire, ensemble - une cartographie »[342].

L'archive demande à être questionnée. Non seulement du point de vue épistémologique, mais aussi en direction de nouveaux agencements du savoir. Possibilité d'étude de ce qui est complexe, chaotique, à l'état confus, sans des directions claires de lisibilité, l'archive se présente comme un point de jonction d'une multitude de données, qui constituent, tous ensemble, une pluralité de directions d'analyse et de recherche. Histoire, cinéma, civilisations, les trois dans une visée plus ample de lecture du temps. L'archive nous appelle à « se défaire de l'illusion d'une universalité, d'une vérité totale et définitive à reconstituer globalement »[343].

En tant que notion théorique, l'archive est la possibilité d'une vision présente, évidente mais en même temps chaotique, qui, toutefois, donne au chercheur l'impression de pouvoir opérer à partir de cette pluralité.

Nous pouvons nous demander ce que l'archive va devenir dans une lecture d'histoire *en* cinéma. Une conceptualisation de l'histoire demeure enfin impossible, parce qu'il s'agit « d'une région hétérogène, irrégulière, fragmentée, pour partie aléatoire, pour partie ordonnée, d'un monde 'a moitié cuit' (et donc a moitié cru) […] indéfiniment changeante dans ses formes incertaines »[344]. La connaissance historique explore et pénètre un

[341] É. Arnoldy, « Le cinéma, *outsider* de l'histoire? Propositions en vue d'une histoire en cinéma », dans *1895. Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n. 55, *op. cit.*, juin 2008, p. 12.
[342] *Ibid.*, p. 18-19.
[343] A. Farge, *Le Goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 116.
[344] J. Revel, *Siegfried Kracauer et le monde d'en-bas*, *op. cit.*, p. 38-39.

matériel enregistré, mais qui va constituer les « avant-dernières choses » et non les savoirs définitifs, les vérités dernières : « cette connaissance, que l'on considère trop souvent comme imparfaite, offre des 'prises de réel' qui sont inaccessibles aux vérités proprement philosophiques dont le degré de généralité ne leur permet pas de couvrir tous les cas particuliers qu'elles sont censées subsumer »[345]. Nous pouvons penser une histoire entre les images et l'archive selon le *particulier* et la *mise en série*, selon des effets de montage et d'insertion en séries qui font et défont les formations discursives de l'archive.

Il est important de constater que « ce qui donne à voir le cinéma, ce sont des signes concrets qui ne sont plus ancrés dans un arrière-plan intelligible univoque […]. Le cinéma est le médium d'un âge post-idéaliste, post-symbolique »[346]. Comme tel, il peut poser des questions au temps et à l'historicité, à complexifier les formes du temps : à en montrer l'imbrication avec le travail des images. A montrer les configurations mobiles d'un temps pluriel, à saisir selon des diagonales entrecroisées. Le cinéma montre une « tension » vers la déambulation, la recherche, l'exploration de l'inconnu ou du mal connu, toujours à l'intérieur de la globalité des phénomènes. En suivant Kracauer, le film a donc une préférence pour toute réalité non organisée, pour l'indéterminé, pour ce qui ne peut pas être contourné, pour l'aléatoire : des explorations du quotidien, des parcours et des déambulations, des vagabondages, des « ouvertures », tout ce qui peut nous donner un aperçu du monde dans lequel nous vivons.

En tant que « forme-archive », le film-essai est un moment où ce rapport au non organisé, au chaotique, au pluriel, est exploré et interrogé. Si le cinéma « permet par son mode d'écriture de faire réfléchir l'historien sur sa manière particulière de construire un récit »[347], une des ses formes, le film-essai, montre la tendance, repérable chez plusieurs auteurs, à affronter en images des préoccupations de méthode et d'interprétation partagées avec les historiens.

[345] *Ibid.*, p. 39.
[346] O. Agard, *Kracauer. Le chiffonier mélancolique*, *op. cit.*, p. 298.
[347] A. Farge, *Écriture historique, écriture cinématographique*, *op. cit.*, p. 115.

On peut observer que « La distance entre archive et événement, archive et mémoire se creuse. D'elle-même l'archive ne dit rien ou presque »[348] ; elle est une construction, éventuellement une direction de lecture, une préoccupation (historique, politique, sociale, culturelle, individuelle) qu'on projette sur les matériaux qui la constituent : c'est toujours à une notion de transformation qu'on devra faire référence. Ainsi, l'archive devient le moment décisif, la forme capable de signifier l'idée même de *passage* : ce qui est à redire constamment, temps comme image.

Le film-essai s'insère dans ce mouvement entre histoire, mémoire et archivage et, à partir d'une reprise de temps anachroniques, il peut faire parvenir à des nouvelles hypothèses de formulation. Le cinéma, les images, peuvent proposer des formes spécifiques d'archivage et de présentation de stratégies mémorielles. Une archive est une forme qui s'engendre et se pense, la jonction de plusieurs possibilités de lecture du temps et le croisement de plusieurs séries. Elle peut aussi maintenir une attention particulière à ce qui est mineur, marginal, inaperçu, mais qui contribue à former une mémoire : mémoire en images, mémoire faite de discours, mémoire des lectures qu'on a donné (ou qu'on n'a pas donné) aux images, dans le passé comme dans le présent. Quelque chose qui est de l'ordre de l'*exception* par rapport à un temps réglé et pensé comme uniforme. Si le film propose des constellations mémorielles, c'est à partir d'une « capacité » de l'archive à saisir le pluriel et le fragmentaire pour le faire circuler selon des perspectives changeantes.

Nous verrons comment une *spécificité cognitive* du cinéma, et des images par extension, peut assurer à la recherche des voies multiples : des discours sur l'histoire, sur le temps, sur les images, sur les temporalités différentes qui peuvent être confrontées pour construire une cartographie de visions et de conceptions du monde. La variété des propositions d'un cinéma à vocation d'essai nous dit que la recherche proposera des lectures (et une pensée) *multifocales*.

En suivant une telle perspective, les images deviennent des images dialectiques ; l'image se fait protagoniste d'une tension, d'une lutte éventuellement, l'occasion d'un temps à sonder, au carrefour de problèmes

[348] F. Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, *op. cit.*, p. 271.

et possibilités de sens, d'hypothèses de lecture. La lisibilité des images est relative : elle sera pensable seulement si nous pouvons poser le système visuel, et les discours qu'il engendre, dans l'espace critique ouvert par un jeu dialectique, où une seule histoire sera substituée par un croisement de trajectoires. L'archive contribue de façon importante à déterminer les enjeux de cet « espace critique » à déterminer entre images et historicité : elle « a la force et l'éphémère de ces images une à une convoquées par le tourbillon du kaléidoscope »[349]. C'est exactement le fait de nous confronter à un kaléidoscope à affirmer la possibilité d'une archive qui est forme en mouvement, parfois révision de nos habitudes visuelles ou cognitives, de nos « consignes » par rapport à une archive ouverte et changeante. Si l'archive, pour reprendre Jacques Derrida, est avant tout ce qui turbe la vue, qui la complique à chaque fois[350], nous pouvons souligner l'importance d'une notion qui se cherche, qui ne va pas, qui ne peut pas aller sans un « mal d'archive ». L'essai est donc non seulement un lieu d'élaboration possible de temps et d'images, mais aussi ce qui détermine, à certaines conditions, les rapports variables entre montage, récit, consigne, connaissance.

Mais de quelles images parlons-nous ? Sont-elles les images de notre monde ? Et ce monde qui a des conceptions de l'image (par exemple la théorie de l'art ou, de façon plus spécifique, la théorie du cinéma) et produit des images, comment peut-il devenir objet de questionnement ? L'histoire permet de mettre l'image à l'épreuve : question de pouvoir évaluer comment elle est regardée, pensée, engendrée, mise en liaison avec d'autres hypothèses de connaissance, avec d'autres histoires. Il sera par exemple possible de lire autrement les images qu'un système culturel a créé et fait circuler, pour sonder éventuellement quels espaces de tension, quelles turbulences se créent autour de l'archive.

Quelques films-essai nous proposent des images en réseau : le spectateur est appelé à les « lire », selon une perspective croisée, entre histoire et

[349] A. Farge, *Le Goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 114.
[350] Voir l'article, tiré d'une conférence, « Il concetto di archivio: un'impressione freudiana », dans *aut aut*, n. 264, « L'epoca della psicoanalisi », novembre-décembre 1994, p. 109-142.

mémoire, images et nouvelles technologies, histoire du cinéma et histoire comme découverte de lisibilités possibles.

Le film-archive ne peut pas proposer une identité absolue et indiscutable. Comme l'archive tout court, il ouvre sur une complexification des systèmes de temps, ce qui crée « du vide et du manque »[351]. Une « dialectique des images » pourra être l'outil opportun pour questionner les espaces et les marges de l'archive ; comme il nous rappelle très justement Arlette Farge, utiliser l'archive aujourd'hui « c'est traduire ce manque en question »[352].

La dimension de l'archive dit bien cette extraterritorialité, à partir de laquelle un savoir provisoire trouve une position dans un plan général articulé d'hypothèses de sens. Le savoir historique, le rapport avec l'archive (d'images, de mots, de discours), la recherche de *liaisons de lecture*, sont des « mises en agitation » de la régularité des parcours explicatifs. Il est toujours question, selon les perspectives posées par certains types de film-essai, d'affronter de façon directe la complexité des objets artistiques étudiés, ensemble avec la complexité des configurations du temps qui s'engendre à partir des objets analysés. L'essai semble accepter ce type de complexité.

Nous évaluerons, à partir des films analysés, la difficulté (mais aussi la richesse) qui s'engendre dans tous les moments où des systèmes d'images dialectiques déterminent la réflexion visuelle des réalisateurs-essayistes. Il est important de souligner qu'une lecture dialectique comporte des séries d'images, des blocs de temps, des directions et des bifurcations d'une grande trame visuelle à lire selon des passages, ou des ponts, des phases, des liens plus ou moins évidents. Des temporalités se trouvent en relation, en superposition ; l'archive ne montre pas seulement une pluralité d'éléments, elle propose aussi des réseaux (d'images, d'idées) qui montrent la productivité de l'anachronisme, dans des passages répétés entre mémoire, amnésie, passé, présent et futur, oubli et inscription.

Le film-essai est à la recherche constante d' « un langage capable d'intégrer les singularités dans une narration apte à en restituer les rugosités, à en souligner les irréductibilités ainsi que les affinités avec d'autres figures. Apte à reconstruire et à déconstruire, à jouer avec le même et le

[351] A. Farge, *Le Goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 71.
[352] *Ibid*.

différent »[353]. L'anachronisme est le signe de cette interaction entre l'irréductible et l'identitaire, entre l'idée de « système », qu'il critique, et un espace indéterminé, souvent à chercher et à questionner.

Il permet l'ouverture d'un discours multiple, qui nous parle du temps présent *et* du temps passé, de leurs relations étroites, de leur rapport indissociable, du fait de penser *ensemble* certaines dimensions et conceptions de l'image, dans un système hétérogène.

Une lecture en termes d'anachronisme fait surgir l'exception et le discontinu dans toute forme. En effet, quel type de discours va-t-elle engendrer ? « Est-ce un fait de détermination historique ou un symptôme de surdétermination mémorielle ? »[354], se demande Georges Didi-Huberman. Mettre en relation, à partir de l'archive, des formes plurielles demande de dialectiser des informations, pour affronter la question d'une certaine visibilité des événements historiques. On devra lire, dans le document, la force d'une *construction du temps* : une construction crée par des images en rapport dialectique. Selon une incidence profonde de la mémoire, le film-essai souvent « suppose le choc des images, la discontinuité des temps, la dispersion du langage »[355].

Si Chris Marker semble intéressé à la construction d'une trame pour penser de nouveau, et autrement, les stratégies de gestion des images, le projet de Jean-Luc Godard semble vouloir appeler, selon une même hypothèse en forme d'essai, des nombreuses hypothèses d'interprétation du monde : peinture, littérature, cinéma, mais aussi histoire et histoire de l'art. Tout ce parcours global est conduit selon une idée : faire surgir un sens de la vie communautaire, une forme nouvelle de l'expression humaine, laquelle sera productive, Godard semble nous dire, seulement dans une réflexion axée sur des images en réseau.

Dans les sections suivantes, nous analyserons comment, par le moyen d'une complexification des régimes temporels, des auteurs de films-essai ont proposé des interactions avec l'archive et des modalités de déploiement d'un *savoir en images*. Dans tous les cas que nous avons analysé, il est

[353] *Ibid.*, p. 112.
[354] G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, *op. cit.*, p. 103.
[355] *Ibid.*, p. 176.

question d'une attention spécifique non seulement aux formes expressives du film, mais aussi à une utilisation de la technique des images pour créer une certaine idée d'archive et des formes de lisibilité qu'en dérivent. Chez Godard, par exemple, l'histoire du cinéma devient un objet à nouveau visible, inséré dans un nouvel essai de vision ; chez Marker, les images de certains lieux du monde sont constamment à revoir et donc à repenser ; chez Wenders, le cinéma devient lieu d'inscription, et d'élaboration, d'autres traces filmiques, que son essai relève ; chez Kluge, enfin, tout le système de l'image se trouve exposé dans un système qui semble vouloir archiver tout ce qu'il est possible d'enregistrer, capter, éventuellement coordonner comme « espace de savoir » : les temporalités variables de l'image mettent à l'épreuve tout son discours d'auteur.

Une question que la forme de l'essai cinématographique nous pose avec insistance est celle relative à l'identité du cinéma, des films, d'une pensée de l'histoire, à écrire ou à éprouver par des moyens techniques. Que signifie-t-il de montrer, de faire des images ? Comment en faire des agencements de discours en sens historique ? Quelle histoire, ou quelles histoires, passent par les images ? De quelle manière l'histoire des images produit un certain discours en mérite à notre propre histoire de spectateurs, théoriciens ou critiques ? Est-ce que les images (du cinéma, mais pas seulement) arrivent à déterminer des « stratégies » ? De quelle manière ?

On pourra essayer de trouver des réponses en partant du fait que c'est comme « acte d'invention, acte de pensée et de création qu'en dernière instance un film peut évoquer, imiter ou frôler la théorie. C'est sa capacité d'innover qui peut donner à un film l'allure d'un énoncé théorique »[356].

Il n'est plus donc seulement question du cinéma et des ses problèmes traditionnels (la notion d'auteur, le cinéma classique, les techniques et les styles) mais d'un discours qui peut parfois expliquer certaines pratiques contemporaines ; c'est la volonté d'explorer le nouveau (par exemple des nouveaux supports et des nouvelles pratiques), ou une autre tendance, celle des grands réalisateurs de films-essai : déplacer le cinéma vers des

[356] J. Aumont, « Un film peut-il être un acte de théorie ? », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 17, nn. 2-3, « La théorie du cinéma, enfin en crise », printemps 2007 (numéro préparé sous la responsabilité de R. Odin), p. 208.

frontières à explorer comme le questionnement philosophique, anthropologique, historiographique, technologique et médiatique, artistique. Les grands essayistes du cinéma ouvrent un espace, selon une « conviction » partagée : faire du cinéma le lieu d'un flottement, un jeu d'échanges en vue d'une connaissance à structurer, selon les perspectives ouvertes par une histoire plurielle et stratifiée.

Une certaine typologie de film-essai ouvre son champ d'enquête à l'espace de l'anachronisme : il le fait en articulant sa propre forme sur les échanges possibles avec une perspective historique, dans la visée benjaminienne : une recherche faite toujours « à partir du présent de l'écriture et de la lecture »[357], dans la promotion d'une image utopique qui peut révéler un certain effet dans un présent de la connaissance possible. L'image comme utopie serait aussi une image pas encore assignée : une nature d'image (et de visions) encore, et de nouveau, à jouer et à faire jouer avec d'autres instances, selon l'idée que le visible soit avant tout une ouverture, le geste d'un chercheur « qui doit 'voir' avant de fonder toute théorie »[358].

Saisir le passé en état de ruines, comme des fragments d'un temps à lire et voir de nouveau. Cet enjeu permet de penser l'historicité par les moyens spécifiques du cinéma, selon ce que nous rappelle Jacques Rancière à propos de la force d'expression d'un projet « moderne » : c'est-à-dire, grâce à une « puissance de correspondance par laquelle des signes de nature diverse entrent en résonance ou en dissonance »[359]. A travers une combinatoire mobile de formes symboliques, le potentiel esthétique du cinéma en forme d'essai peut produire des inventaires surgissant dans l'ambiguïté foncière des correspondances et des rapports. Au fond, ce qui se dessine est « une forme nouvelle d'accès à la recherche de soi, qui passe désormais par le tout, indissociablement mêlé, des mots et des images »[360].

Une vision plus complexe et ouverte de l'objet-cinéma se montre, donc une nouvelle possibilité de prise en compte du film en tant qu' « objet

[357] C. Blümlinger, « Cultures de remploi - questions de cinéma », dans *Trafic*, n. 50, « Qu'est-ce que le cinéma ? », été 2004, p. 346.
[358] S. Liandrat-Guigues, *op. cit.*, p. 10.
[359] J. Rancière, *L'Historicité du cinéma*, *op. cit.*, p. 49.
[360] R. Bellour, *Autoportraits*, dans Id., *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Éditions La Différence, coll. « Les Essais », Paris 2002, p. 336.

culturel » et « objet visuel » stratifié. Comme tel, le film-essai est fait d'images, de mots, de savoirs, de discours, de travail culturel (comprendre la réalité, le monde, les choses, les personnes). Il propose des regards croisés et des positions d'observation variables.

L'analyse de ce type de cinéma peut mener à découvrir des liaisons, des rencontres, des dialogues : le film-essai est ce qui fait recommencer toujours l'hétérogénéité de l'archive.

Chapitre 3.

Les images, l'histoire : des écritures et des espaces de dialogue

I. Des formes du temps

En partant d'un bilan critique sur la notion d'anachronisme, et sur les « tensions » anachroniques de certaines phases de notre tradition culturelle, nous nous proposons de fixer les points d'un discours sur les effets des dites tensions dans le champ du cinéma. C'est au temps que nous nous sommes référés, pour en analyser les zones plus inattendues, incertaines ; en tant que symptôme d'un cours temporel fragmenté, différencié, l'anachronisme permet d'ouvrir à des nouvelles réflexions de théorie et d'histoire des arts. Parallèlement, nous poserons des questions à la forme du film, saisie dans les moments où elle est parvenue à formuler, par ses moyens, des questionnements sur les visions et sur les opérations en termes historiographiques. Nous analyserons comment le cinéma rencontre l'événement, le questionne, se préoccupe d'en restituer la pluralité et l'origine hétérogène.

En se rapportant de manière préférentielle au débat sur les arts et l'esthétique, on peut voir comment ces champs ont montré parfois la présence d'une ou plus contradictions dans les définitions d' « œuvre d'art ». Dans *Les cinq paradoxes de la modernité*, Antoine Compagnon observe qu'en lieu de « ces prétendus tournants ou de cette galerie de figures exemplaires, nous devrions faire une histoire paradoxale de la tradition moderne, conçue comme un récit à trous, une chronique intermittente »[361]. Une telle chronique est le résultat d'une analyse qui se veut dialectique ; l'objet de cette dialectique sont les modèles de temps ; « le temps revient : il se répète, il est comme en sursis. Interdit, paralysé, arrêté, il tourne en rond. Il n'est pas 'vivant', il n'est pas *stricto sensu* mort,

[361] A. Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Éditions du Seuil, Paris 1990, p. 11.

il est revenant, survivant »[362]. Nous pouvons ainsi déjà fixer un point important en mérite : dans une telle histoire, il devient stratégique de se référer à un temps indocile, non régulier ni linéaire, dont la forme se présente comme figure complexe, en tant que labyrinthe ou hiéroglyphique. Temps incertain, pas toujours pleinement calculable, il autorise quand même la construction d'un discours sur certains aspects du visible, saisi selon des anachronies, c'est-à-dire du point de vue d'un temps qui mène les sujets à regarder en arrière, à faire de la *revenance* du temps un élément d'élaboration d'un certain type de savoir. C'est à un temps multidimensionnel qu'appelle la notion d'anachronisme, à la complexification de tout récit temporel, à un certain espace de discours autour des arts.

Rien que des intermittences, des passages incertains : l'anachronisme ne fait qu'offrir l'effective complexité temporelle des objets de toute analyse. C'est le temps à montrer de telles apories, des vides, des sautes. La détermination d'une valeur positive du temps a été rendue possible par l'idée de son développement cumulatif, linéaire et de type causal ; la conception « d'un temps successif, irréversible et infini »[363] a pour modèle de référence le progrès scientifique, hypothèse de triomphe de la raison humaine.

Notre discours devra évaluer des notions telles que le fragmentaire, le dispersé, le pluriel, pour analyser « la condition d'une modernité qui ne reconnaît plus d'extériorité par rapport à son art, plus de code ni de sujet, et qui doit donc se donner elle-même ses règles, modèles et critères »[364] ; l'œuvre « fournit son propre mode d'emploi, sa manière est l'enchâssement, ou encore l'autocritique et l'autoréférentialité »[365].

Nous verrons comment chaque œuvre par nous analysée ne fait que re-agencer des dispositions, des espaces de discours, des écritures et des points de vue, des mémoires et des visions. Il s'agira de produire un tel sens, selon une récognition du savoir à travers l'idée d'une dialectique des images produites par l'humanité sur l'humanité. De ce point de vue, il est possible

---

[362] F. Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Éditions du Cerf, Paris 1994, p. 71.
[363] A. Compagnon, *op. cit.*, p. 23.
[364] *Ibid.*, p. 36.
[365] *Ibid*.

de questionner des formes cinématographiques en les confrontant au savoir produit par les effets de l'anachronisme ; nous mettrons le cinéma *à l'épreuve* de l'anachronisme, pour évaluer comment cette forme d'expression peut être saisie par des transformations, des turbulences, des rythmes imprévus. Dans cet espace de confrontation, nous analyserons la forme de l'essai cinématographique en tant que moment spécifique de proposition de nouveaux régimes temporels : en tant que forme capable de structurer des blocs, des formes du temps, des durées, où *l'image* est constamment au centre du discours.

Ce projet trouve dans la démarche critique de Walter Benjamin une référence importante. Selon cette voie, visant une lecture incessante des images et des signifiés des époques, il est possible de délinéer l'histoire comme le produit d'une construction de lecture interprétative de signes et d'images cachés, ou non vus, que l'opération d'interprétation pourra mettre en lumière. A une vision forte de certitudes quant à la nature du temps s'en substitue une autre, celle d'une histoire dialectique, critique. Notre propos est de délinéer un type d'histoire capable de montrer des transitions, qui analysera l'incidence des passages, des seuils, des lieux de tension et non des parcours éclairés. L'histoire sera un lieu de passages et d'intersections et produira un véritable savoir du seuil, du mouvement, du déplacement. Nous verrons plus avant que la transition, le passage, sont les moments où des survivances du passé vont infirmer l'idée abstraite d'un temps dirigé uniquement en avant. C'est du point de vue et de saisie du cinéma que nous avons pu déterminer une spécificité des formes anachroniques, appelées pour vérifier une certaine nature de l'objet-film et aussi toute forme du temps. Il s'agit de questionner conjointement le cinéma et l'historiographie, pour déterminer certaines liaisons stratégiques entre ces deux disciplines et leurs méthodes, en vue de la construction d'une « configuration mémorielle » contemporaine entre le temps et les images.

Nous avons choisi d'analyser un certain nombre de films en forme d'essai qui ont tous posé la question d'une rencontre, d'une échange, entre le cinéma et l'histoire, entre les images et les formes du temps. Nous questionnerons ainsi *Tokyo-Ga* (*id.*, 1983) de Wim Wenders, *Sans soleil* (1982) et *Level Five* (1996) de Chris Marker, certains passages des

Histoire(s) du cinéma (1988-97) de Jean-Luc Godard et un groupe de travaux audiovisuels d'Alexander Kluge réalisés à partir des années 80. Nous définirons un espace de réflexion où chaque auteur, questionné à partir des œuvres, développe un discours d'ultérieure définition de notions tels que l'image, le réel, le témoignage, l'histoire, l'archive, l'histoire du cinéma. A partir d'un terrain commun où l'anachronisme affirme sa présence de seuil, de « point limite » dans les disciplines et les savoirs, il nous sera ensuite possible d'affirmer, par le moyen des films-essai traités, une dimension de recherche qui vise un questionnement du cinéma et de son histoire d'un côté, du temps et de ses formes, de l'autre.

Benjamin a trouvé dans l'œuvre de Charles Baudelaire la description d'un contexte qui semble déjà ressentir une crise de l'idée d'un passé continu, garantie d'un développement progressif. Ce qui semble à l'auteur allemand très important, dans l'œuvre du poète, est l'insistance avec laquelle est abordée la question du temps et de sa répétition dans le rituels du moderne, ensemble avec un ressentiment de la perte d'expérience du sujet des métropoles de l'époque industrielle. Si la perception du temps semble avoir opéré de manière incisive dans la transformation de l'expérience, nous allons nous demander, dans les chapitres qui suivent, comment peut s'être formée une sensibilité spécifique vers des chronologies complexes, inattendues : le résultat d'un travail d'anachronies qui, pour reprendre les mots de Sylviane Agacinski, peut être défini comme « ce qui revient de façon déplacée ou décalée dans le temps »[366]. Cette irruption qui dérange, ce déplacement de certaines catégories critiques ou d'habitudes mentales, ne fait que signaler le fait que nous ne cessons jamais de régler de façon exhaustive et définitive nos comptes soit avec le passé, soit avec l'art et son histoire. Notre expérience soit des œuvres, soit du temps, en résulte transformée, ou du moins questionnée ; cela, parce que l'anachronisme « exprime la récurrence de formes dans des temps différents, ou encore la coexistence dans un même système de formes ou de styles historiquement hétérogènes »[367]. L'anachronisme serait ainsi cette pluralité, cette co-présence de facteurs différents dans un seul moment d'histoire ou dans un

[366] S. Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX siècle », p. 116.
[367] *Ibid.*, p. 122.

seul « objet » analysé. Une telle hétérogénéité, qui va retenir notre attention, montre un état pluriel de l'œuvre d'art, sa capacité de proposer un temps stratifié.

En soulignant la fonction centrale du « choc » par exemple dans *Le spleen de Paris*, Benjamin observe que dans l'œuvre de Baudelaire se produirait une sorte de « nostalgie de l'Idéal », au moment où l'idéal, l'absolu, l'unique, ne sont désormais plus possibles. Dans cette nouvelle situation, la mémoire peut encore se présenter de façon involontaire, en forme de revenance ou d'apparition inattendue dans le réseau de la modernité. « Les souvenirs plus ou moins distincts dont est imprégnée chaque image qui surgit du fond de la mémoire involontaire peuvent être considérés comme son 'aura'»[368] ; nous verrons quels rapports existent entre cette possibilité d'un souvenir involontaire et l'insertion du sujet humain dans un contexte où la technique, les images, les formes de vision et d'enregistrement structurent de manière incisive l'espace même de l'expérience. Il sera question de valoriser une notion d' « expérience » qui s'impose comme lieu de redéfinition du temps et de ses régimes : passé, présent et futur, qui s'entrecroisent et communiquent de manière souvent imprévue. L'expérience se donne aussi en images, *en tant qu'images*. Nous allons évaluer la portée, et les effets, de certains films dans une définition de ce type particulier de mémoire « technique ».

Les œuvres peuvent perdre tout sens préalable, ou parfois toute référence à autre chose qui ne soit pas l'œuvre en soi, sans tomber dans la tradition d'un symbolisme universel et universellement valide. L'œuvre va désormais de l'idéel au réel ; elle se déplace de l'enchantement mythique au désenchantement d'une actualité intégrale et devenue inévitable pour l'artiste. C'est au moins depuis Baudelaire qu'une telle idée d'œuvre d'art voit la lumière, selon une modernité qui est associée par l'auteur, dans ses écrits sur l'art[369], « au devenir lui-même, de sorte que 'moderne' s'oppose

[368] W. Benjamin, *A propos de quelques motifs baudelairiens*, trad. J. Lacoste, dans Id., *Écrits français*, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris 1991, p. 317-318.

[369] C. Baudelaire, *Au-delà du romantisme. Écrits sur l'art*, Éditions Flammarion, coll. « Garnier Flammarion / Littérature française », Paris 1998. En particulier, on pet voir les textes *Salon de 1859* (p. 111-197) et *Le peintre de la vie moderne* (p. 199-248).

non pas à 'ancien' ou à 'passé', mais à l'éternel »[370]. Dans ce « devenir », des expériences de l'image transforment notre manière de voir et de faire expérience. Il s'agit donc de ne pas retenir le « moderne » en tant qu'essence de l'art, mais plutôt comme une phase d'expérimentation du temps de l'art et du temps du sujet.

Le flâneur fait irruption dans le moderne comme un sujet qui, après avoir perdu une identité sociale qui n'est plus escomptée, ne sait pas encore quelle nouvelle place pourra trouver : il est le résultat d'une fracture, d'une position socialement et économiquement « inutile », d'une crise de la perception du temps. Et d'une nouvelle disposition en rapport aux images, à la vision, au fait de « voir ».

La figure du flâneur peut assumer plusieurs déterminations : il peut se transformer en témoin, ou en sujet regardant, confronté aux foules, aux lieux urbains, aux signes de la marchandise et de la publicité. Mais il peut aussi s'inquiéter de l'écriture de l'histoire. Reste le fait que le monde qui s'est inauguré avec l'avancée du flâneur est en quelque sorte encore le notre. Notre situation est aussi celle d'une redéfinition en cours en mérite aux pratiques et aux sensibilités de l'image : pourquoi faire des images ? Comment ? Jusqu'à quel point pouvons-nous les classer, les commenter, produire des discours à partir d'elles ? Comment engendrent-elles un niveau de connaissance ?

Benjamin écrit que le déclin de l'aura, dans un monde qui change, « a des causes historiques dont l'invention de la photographie est comme un abrégé. Cette déchéance constitue le thème le plus personnel de Baudelaire. […] Le poète invoque des yeux qui ont perdu le pouvoir du regard. Ainsi se trouve fixé le prix de la beauté et de l'expérience moderne : la destruction de l'aura par la sensation du choc »[371]. Dans cette situation, commente encore Benjamin, « l'humanité sera en proie à une angoisse mythique tant que la fantasmagorie y occupera une place »[372].

C'est dans le recueil, ou la collection, qu'on peut voir des activités produisant un autre espace pour les images de tout type ; le collectionneur

---

[370] D. Combe, *L'œuvre moderne*, dans P. Berthier - M. Jarrety (dir.), *Histoire de la France littéraire. Tome 3. Modernités XIX-XX siècle*, Éditions P.U.F., coll. « Quadrige dicos poche », Paris 2006, p. 434.
[371] W. Benjamin, *A propos de quelques motifs baudelairiens*, *op. cit.*, p. 318.
[372] *Ibid*.

« se plaît à susciter un monde non seulement lointain et défunt mais en même temps meilleur ; un monde […] où les choses sont libérées de la servitude d'être utiles »[373]. Voir donc, mais aussi revoir, connecter différemment nos savoirs autour des images.

Abandonnée à partir de l'époque romantique l'idée de transcender le temps dans une visée classique et suspendue au dessus de la contingence, l'art fait émerger « un malaise dans la relation avec le temps, sur la conscience de l'inachèvement de l'histoire »[374].

L'anachronisme contribue à rendre problématique, ou inquiète, cette vision d'une relation étroite entre l'art et le temps, relation qui fonde un véritable paradigme de l'expression. Nous verrons qu'en déplaçant nos points de repère sur la ligne temporelle, l'anachronisme ne fait qu'instaurer des paradoxes dans les époques. Il faudra valoriser la possibilité d'un récit historique des formes capable de déterminer non seulement les paradoxes, mais aussi les sorties d'un intrigue unifiant : une collection d'images et de temps, ou un cadre de visibilité. Des sensibilités spécifiques envers le temps ont poussé l'art à revoir des notions temporelles, des paradigmes, des institutionnalisations. C'est ainsi à une pluralité de temporalités que l'art doit se référer à un certain moment de ses vicissitudes, pour les mettre en rapport dialectique et montrer la rencontre de plusieurs durées et tensions temporelles, qui mènent à remettre sous examen les caractères mêmes de l'œuvre. La question à poser, concerne un regard (ou plus regards) et les interprétations à en dégager.

Nous pouvons souligner l'importance d'un moment contemporain des formes, qui semble découvrir des axes nouveaux de discours et d'interprétation, des agencements du savoir en rapport à la contemporanéité. Au lieu de définir un sens « positif » du temps, cette phase s'efforce de déployer des espaces nouveaux qui naissent des rencontres entre des instances culturelles, en vue d'une orientation possible pour nos savoirs et pour notre connaissance du cinéma et des images.

Travailler en termes d' « historicité » des images nous permet de voir le réseau entre représentations (des images montées, des représentations

[373] *Ibid.*, p. 386.
[374] A. Compagnon, *op. cit.*, p. 25.

historiennes proposées), mais aussi de penser au croisement entre cette « historicité » et la richesse d'une perspective multidisciplinaire.

On peut évaluer une usage spécifique du temps de la part de l'art ; il est nécessaire que le temps devienne un temps épique de construction de formes. Les analyses du temps qui ont été conduites dernièrement par le moyen d'images semblent savoir que « la temporalité propre du régime esthétique des arts est celle d'une co-présence de temporalités hétérogènes »[375] ; on pensera à certains films de Chris Marker : *Level Five* propose la lecture d'une hétérogénéité d'images qui ne sont pas liées uniquement à une époque, à un moment, à une culture, à une lecture « orientée ». Tout se tient dans des séries où la Seconde Guerre Mondiale semble avoir produit une sorte d'éclatement de cultures, visions, temps, stratifications du savoir, du voir, du sentir. Des temporalités hétérogènes composent un nouveau type de sensible, qui semble caractériser ce que Jacques Rancière a appelé un « régime esthétique des arts », vu par le philosophe comme « le nom véritable de ce que désigne l'appellation confuse de modernité »[376]. On peut souligner le fait que la représentation de la réalité, en lieu d'être délimitée par des définitions ou des périodisations, se trouve toujours exposée à la vision du monde proposée par une culture ou une phase de l'histoire.

Si un passage spécifique par les constructions historiennes nous permet de fixer des délimitations, il est alors opportun de continuer de passer par ce terrain, en maintenant *ouverte* la forme du discours. Voir dans les images des symptômes est autre chose que déterminer des appartenances, des lois, des règles de fonctionnement. L'image est symptomatique d'un déroulement, d'un mouvement, d'une possibilité de transformation et non d'une fixation d'instances. Nous verrons que ce fait est particulièrement évident dans une des spécificités des films-essai analysés : la tendance au mélange, au croisement, au dialogue (pas toujours facile) entre des instances de la vision, qui peuvent faire repenser toute une institution : le cinéma.

C'est encore Rancière qui écrit que « Le modèle téléologique de la modernité est devenu intenable, en même temps que ses partages entre les

[375] J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Éditions La fabrique, Paris 2000, p. 37.
[376] *Ibid.*, p. 33.

‘propres’ des différents arts, ou la séparation d’un domaine pur de l’art »[377]. Le régime esthétique des arts est ce qui assure cette jonction de routes, en proposant un régime spécifique qui peut redéfinir certains discours. Un tel système « délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts »[378]. Ce régime spécifique trouve dans l’anachronisme une nouvelle façon de production de sens.

Forme critique, l’anachronisme est ce qui travaille dans les structures, les discours, les phrases, en proposant des directions inattendues par le moyen de possibilités esthétiques. L’anachronisme en images propose une sorte de *détournement* des discours traditionnels en affermant une idée inédite du temps et des oeuvres, outre que des sujets de l’art. Ce détournement se lie à la « gestion » critique de la mémoire opérée dans les films-essai traités. Les auteurs retenus dans notre analyse semblent savoir qu’il s’avère nécessaire de délinéer une autre notion que celle de « modernité » normalement acceptée. Rancière écrit que l’idée de modernité, en ce sens, « est une notion équivoque qui voudrait trancher dans la configuration complexe du régime esthétique des arts, retenir les formes de rupture, les gestes iconoclastes »[379], en déterminant un sens univoque de la temporalité. Il est plutôt le cas d’un passage de l’art, où sa définition même sera à repenser, à poser de nouveau, à questionner enfin ; c’est l’art en tant que déliement constant de catégories mais aussi de hiérarchies : une proposition temporelle, un « régime » du temps si l’on veut, mais toujours sur un plan de croisement, de variabilité. En particulier, l’art du cinéma devient l’espace d’un questionnement de la mémoire, de l’histoire, des temps du cinéma.

On verra comment certains moments de l’histoire du cinéma ou des saisons expressives, pourront être ré-pensés. Chaque époque, ou phase de la pensée, développe une tendance à définir ses propres caractères : pour donner des directions, des explications, des cadres fixes. Nous pouvons penser à l’exemple du postmodernisme[380], qui s’est défini en tant que

[377] *Ibid.*, p. 42.
[378] *Ibid.*, p. 33.
[379] *Ibid.*, p. 37.
[380] Pour une exposition des problèmes et des implications de la notion de « postmodernisme », voir J.-F. Lyotard, *La Condition postmoderne*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris 1979. Déjà utilisé avant Lyotard, l’adjectif « postmoderne » a trouvé dans le travail du philosophe une détermination importante et spécifique, qui est à la base de réflexions successives. Mais une certaine relation entre histoires, temps,

« phase », condition ou passage décisif, entre la fin des années 70 et le début des années 80. « Le postmodernisme, en un sens, a été simplement le nom sous lequel certains artistes et penseurs ont pris conscience de ce qu'avait été le modernisme : une tentative désespérée pour fonder un 'propre de l'art' en l'accrochant à une téléologie simple de l'évolution et de la rupture historiques »[381] ; en tant que forme du deuil, de l'impossibilité d'un discours nouveau, le postmodernisme s'est défini, en se donnant l'identité d'une pensée affaiblie et touchée de façon définitive par une impossibilité : de penser, de dire, de proposer, de *construire* des configurations et des parcours à l'intérieur du régime esthétique des arts. Son effet est spécifique : faire prendre conscience du fait que tout « propre » de l'art est à réviser en suivant de périodisations différentes, où le temps s'ouvre à d'autres configurations.

Nous allons donc nous intéresser au temps comme *discontinuité d'images* ; cela permet de saisir *une certaine nature* du temps, en tant que discontinuité, variété, voire éclatement de formes de vision. Placé sous le signe du pluriel, le temps devient ouverture, co-présence d'éléments hétérogènes. C'est la présence d'un certain régime de temporalité engendré par le régime des arts. Parallèlement, il est en ce sens possible de traiter les images en tant que créatrices de configurations temporelles. De ce point de vue, chaque œuvre peut effectuer son propre travail spécifique en vue de la caractérisation de ce temps pluriel et à plusieurs visages. La mémoire a été saisie par ce régime des arts et re-proposée selon ses exigences ; ce travail accompli, certaines formes de l'art ont su proposer leur propre discours de mémoire d'images. Il est important de constater que cette transformation introduite par le « régime » esthétique des arts autorise les œuvres à mettre en discussion tout degré d'idéalité de l'art, remplacé par une certaine redéfinition des marges entre les champs et les disciplines. L'art se découvre ouverte sur des indéterminations.

Il s'agirait de familiariser avec une véritable révolution accomplie par l'esthétique, une révolution qui « redistribue le jeu en rendant solidaires

durées et images peut contribuer à mettre en discussion des termes comme « moderne » ou « postmoderne » dans leur volonté de « fondation » réglée d'un certain ordre discursif (avec ses modes, ses règles, ses lois prétendues exactes).

[381] J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 42-43.

deux choses : le brouillage des frontières entre la raison des faits et celle des fictions *et* le mode nouveau de rationalité de la science historique »[382]. Rancière rappelle justement qu'il s'agit d'une redistribution, d'une nouvelle position de questions ; c'est à partir du rapport entre le fait et la fiction qu'on peut chercher une manière de faire « parler » des notions telles que l'essai, l'archive, le film. Pas dans une proposition cinématographique de l'histoire (l'histoire contée par le film), mais selon ce que les formes du cinéma auront su proposer du point de vue d'une certaine idée de l'histoire et du temps. Quelque chose surgit et s'affirme, qui est de l'ordre de la *localisation* : de la saisie locale, plurielle, disséminée ; d'une histoire longue, en fragments, et d'une mémoire dont les images continuent encore de chercher des positionnements dans les marges de nos archives.

La confrontation entre les faits et les fictions, entre le réel et sa « mise en ordre » potentielle, constituait déjà un axe du travail théorique de Siegfried Kracauer ; dans *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*[383] et *L'histoire. Des avant-dernières choses*[384], Kracauer met en évidence comment la véritable identité du cinéma réside dans un respect du réel, que le film doit essayer de conserver et de proposer au public. Entre 1960, quand il publie son étude théorique sur le cinéma, et 1966, quand il laisse inachevé *L'histoire. Des avant-dernières choses*, Kracauer pense pouvoir se détacher du cinéma pour se consacrer à l'histoire ; mais il se rend compte que les discours sur le passé présentent un degré d'affinité avec une réflexion sur l'enregistrement cinématographique. Dans son dernier livre, Kracauer décrit « des phases différentes du même processus de soumission au réel -tout l'artifice de la méthode, de la technique, de l'invention ayant à chaque fois pour but de laisser place à la présentation d'une réalité »[385]. L'analyse peut déterminer la recherche d'ajustements entre deux pôles : « l'équilibre entre la tendance réaliste et la tendance formatrice, là est le sens de l'analogie profonde entre histoire et photographie-cinéma »[386].

---

[382] *Ibid.*, p. 56.
[383] Paru en édition française chez Flammarion en 2010 (première édition américaine: 1960)
[384] Paru en édition française chez Stock en 2006 (première édition américaine: 1966).
[385] A. Macé, « Siegfried Kracauer, la critique et l'histoire, écritures de la hantise », dans *Cahiers du cinéma* n. 627, octobre 2007, p. 69-70.
[386] *Ibid.*, p. 70.

Il nous est possible de revenir sur le rapport entre les moyens de reproduction technologique, le système de l'art et les modalités de lecture des historiens. Ce qui semble important est une nouvelle relation entre des disciplines et des possibilités de vision, donc l'opportunité de placer des références dans un système ouvert ; la théorie du cinéma confine avec d'autres discours, qui lui posent des questions. Des discours, des stratifications, des voies multiples de signifier. Ce qui est défini comme un changement dans les modalités d'appropriation de la réalité, et qui conviendrait peut-être d'appeler plutôt un « passage », est une forme qui nous permet d'opérer des « mises en relation » pour engendrer des stratégies de lecture.

Même un renouvellement des stratégies de lecture, ou des méthodologies d'appréhension de la réalité, s'insèrent dans un contexte où une visée esthétique « élargie » assume un rôle de premier plan ; Rancière écrit que « Ce ne sont pas le cinéma et la photo qui ont déterminé les sujets et les modes de focalisation de la 'nouvelle histoire'. Ce sont plutôt la science historique nouvelle et les arts de la reproduction mécanique qui s'inscrivent dans la même logique de la révolution esthétique »[387]. C'est un passage qui nous fait voir des relations réciproques et un mouvement global de changement et de redéfinition des formes expressives. Il est ainsi question d'interroger l'espace esthétique dans ce qu'il propose du point de vue d'un certain repositionnement de l'histoire et des arts, y compris le cinéma. Les similitudes entre le fait réel et la fiction permettent de mettre en premier plan « la capacité de ces écritures et de ces enregistrements à se réinventer pour apprivoiser ce qui leur est à priori étranger : écriture contrariée de l'histoire, enregistrement contrarié de la matière »[388]. Le contingent, ce qui est sans artifice, la matérialité absolue du cinéma rencontrent une réalité historique au sens indéterminé. « Des formes apparaissent dans ce matériau, certes, mais de vastes étendues restent frustes, hétérogènes, obscures »[389]. Cela n'est pas relatif seulement à l'œuvre cinématographique en soi, mais aussi à une certaine histoire où il est question de circulation d'images, de

[387] J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 50.
[388] A. Macé, *op. cit.*, p. 70.
[389] *Ibid*.

visées esthétiques, de films qui ont su montrer la richesse de cet espace de redéfinition qui passe par l'esthétique.

Nous pouvons nous référer encore à *Level Five* et évaluer comment dans le film des problèmes sont posés par un analyste visuel (le réalisateur) et laissés à un autre analyste (le spectateur), qui devra restituer un cadre nouveau avec la définition d'un programme et d'une stratégie, d'un savoir : d'un savoir des images et d'un savoir d'histoire des images. Globalement, il s'agit de « trouver les symptômes d'un temps, d'une société ou d'une civilisation dans les détails infimes de la vie ordinaire, expliquer la surface par les couches souterraines et reconstituer des mondes à partir de leurs vestiges »[390]. Mais il s'agit aussi d'un programme qui travaille de façon spécifique sur l'hypothèse de décrire, éventuellement définir, ou encore faire voir, mettre en dialogue et faire parler les images, les discours, les savoirs. A travers le cinéma, nous pourrons évaluer l'hypothèse d'une pensée inédite qui fait de la mise en relation, par exemple par le moyen de stratégies de montage, un enjeu important dans les discours développés par certains réalisateurs de films-essai pour lesquels raconter des histoires ou des épisodes de la vie « est d'abord une manière d'affecter du sens à l'univers 'empirique' des actions obscures et des objets quelconques »[391]. Il s'agit, comme nous verrons, d'une opération au centre de *Sans soleil* : délinéer en images un développement de notre civilisation et de notre histoire qui est aussi une histoire visuelle, des images, des visions du monde.

Ce qui peut être repensé et devenir objet d'une révision critique est le positionnement du système des images : comment en parler, en écrire ? Les images enrichissent les parcours d'analyse et de réflexion : elles engendrent l'ouverture de routes, non la formalisation définitive d'une « pensée » visuelle réglée. Elles produisent des agencements, des visibilités, des épisodes de clarification, jusqu'à faire reformuler parfois des vérités établies. L'image est plurielle et stratégique : au point qu'il y a « sous le même nom d'image, plusieurs fonctions dont l'ajustement problématique constitue précisément le travail de l'art »[392].

---

[390] J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 50-51.
[391] *Ibid.*, p. 57.
[392] J. Rancière, *Le Destin des images*, Éditions La fabrique, Paris 2003, p. 9.

L'expression artistique a donc une fonction précise et spécifique : être la « possibilité pensante » en rapport à des fonctions qui semblent trouver dans l'image un croisement qui a des effets et des conséquences théoriques et de connaissance. En ce sens, la traditionnelle distinction de dérivation aristotélicienne entre deux genres d' « histoires », celles des historiens et celles des poètes, qui séparait la réalité et la fiction, la connaissance empirique et la construction, peut être repensée par le moyen de l'esthétique, pour laquelle « le témoignage et la fiction relèvent d'un même régime de sens »[393]. C'est de ce point de vue qu'on peut envisager un travail sur la forme de l'essai cinématographique, qui s'est révélé en plusieurs cas comme un lieu (artistique, théorique, d'analyse) où des champs se croisent et des savoirs peuvent être reformulés. Notre intérêt réside dans l'essai en tant que forme mixte, qui propose une idée du temps et un discours en termes d'anachronie, mais aussi une écriture qui fait souvent rencontrer des logiques souvent considérées comme séparées.

Un programme peut être mis en place. Des lignes mobiles montrent la porosité de certaines démarcations et une possible rencontre de questions, enjeux théoriques, visions et visibilités, lectures. Selon l'historienne Arlette Farge « L'image, la métaphore, la preuve par l'archive, le montage du récit, la séquence narrationnelle, l'irruption de la parole, le champ spécifique de la micro-histoire sont autant de termes, de notions qui demandent réflexion, réajustement et mise à l'épreuve face aux enjeux du présent, à la mémoire et à l'histoire »[394].

Comment le cinéma parvient à construire des lisibilités de l'histoire, en traitant directement de ses temporalités ? Ou comment l'histoire demande au cinéma une formulation spécifique de méthodes, problèmes, enjeux et lectures ? Il est possible alors d'envisager le cinéma comme une machine à produire de l'histoire ; en enregistrant le temps, il se présente comme un dispositif qui s'est inscrit bientôt dans son siècle comme une des archives pour le visionner, le comprendre et l'expliquer. Nous pouvons souligner l'effet heuristique qui peut résider dans « la capacité, commune au

[393] J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 59.

[394] A. Farge, *Écriture historique, écriture cinématographique*, dans A. de Baecque - C. Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Éditions Complexe, coll. « Histoire du temps présent », Bruxelles 1998, p. 112.

cinéma et à l'Histoire, à organiser des récits tenant compte de la mémoire, et la circulation permanente qui s'instaure entre les deux modes de narration, du récit historique au film et du film au récit historique »[395].

Toute forme, et toute forme de l'image, doivent s'insérer dans un *savoir historique*, qui la travaille et en fait une nouvelle possibilité de production de sens. Nous pouvons alors questionner de nouveau une « esthétique du montage » ; selon les mots de Georges Didi-Huberman, l'exposition par le montage « renonce par avance à la compréhension globale comme au 'reflet objectif'. Elle dys-pose et recompose, donc elle interprète par fragments au lieu de croire expliquer la totalité. […] Elle ne montre pas les choses sous l'angle de leur mouvement global, mais sous celui de leurs agitations locales : elle décrit les tourbillons dans le fleuve plutôt que la direction de son cours général »[396].

On proposera donc une analyse de la typologie de l'essai cinématographique selon ces tensions : lieu d'échanges, l'essai déploie souvent très bien l'idée de proposer des constellations d'un temps pluriel, par les moyens de conceptions du montage qui configurent un temps pluriel, souvent éclaté et multiforme outre qu'imprévisible.

Des constellations s'organisent et déstructurent les constructions conceptuelles univoques. Constellation d'un temps pensé au pluriel, le film est la production de formes qui font toucher des temps éloignés. Ce lointain comporte aussi des durées différentes, à évaluer, confronter, faire dialoguer, mettre en conflit. L'analyse du réel doit passer par une étape de construction du matériau, d'édification d'une possibilité explicative. La préoccupation de reconstruction du réel, d'explication, est un des aspects que la démarche historienne a en commun avec le cinéma. Combiner le pluriel, faire parler les traces d'un monde complexe, réfléchir sur la perception du réel, est ce qu'un certain cinéma s'est efforcé de faire dans quelques épisodes de son histoire. Des réalisateurs comme Jean-Luc Godard, Chris Marker, Agnès Varda, Boris Lehman, Wim Wenders, Alexander Kluge, Harun Farocki, pour ne retenir que quelques exemples, ont essayé de penser certains de

[395] C.-M. Bosséno, « Les ailes de l'Histoire. Éditorial », dans *Vertigo-Esthétique et histoire du cinéma*, n. 16 « Le cinéma face à l'histoire », janvier 1997, p. 8-9.
[396] G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2009, p. 109.

leurs films comme des épreuves de vérification du réel, des questionnements spécifiques du cinéma mais aussi du rapport entre le cinéma, le réel, la narration et la narration historique.

Il est toujours question d'une tension vers l'expressivité, pour rejoindre un niveau de discours structuré dans une dimension qui a souvent montré un intérêt marqué pour des moyens visuels alternatifs au cinéma traditionnel. Les parcours en images, en vidéo par exemple mais aussi par le moyen de photographies, a engendré une direction d'exploration très riche ; c'est à partir de ce « mouvement des images » que l'historicité peut être faite objet de discours : c'est le moment actuel qui le demande, en nous appelant à « reconnaître la nécessité des *montages temporels* pour toute réflexion conséquente sur le contemporain »[397]. Nous analyserons donc les conséquences d'une confrontation du cinéma avec l'anachronisme et les figures temporelles qu'il autorise, pour donner une interprétation de ce rapport entre un régime esthétique (celui engendré par le film-essai) et un régime temporel spécifique. Après avoir évalué comment le cinéma se trouve mis à l'épreuve par l'anachronisme, nous pouvons donc questionner ces deux régimes.

II. Historicité et images : des croisements et des « histoires communes ».

Tous les exemples de films par nous traités semblent, d'une manière ou de l'autre, bien savoir qu'« être *dans l'histoire* c'est, aussi, être *traversé par une mémoire* »[398]. Un programme se désigne ainsi : « Il ne suffit donc pas de constater que l'histoire moderne n'existe plus sans la valeur documentaire […] du médium photographique »[399]. Il nous est demandé de « comprendre quelle parole saura répondre à la nouvelle visibilité des événements historiques. Quelle parole saura constituer l'inouï de l'histoire en *expérience racontable*, transmissible, mémorielle »[400].

[397] G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2009, p. 60.
[398] G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1, op. cit.*, p. 171.
[399] *Ibid.*, p. 173.
[400] *Ibid*.

Les parcours des films-essayistes que nous analyserons sont caractérisés, en mesure spécifique pour chacun, par ce besoin de transmettre et formaliser une expérience mémorielle et un discours entre des images et une histoire ou des histoires multiples. Chez Godard, par exemple, il est question du récit d'une histoire du cinéma hypothétique, faite en assemblant des pièces des films ; mais avec quels critères de choix monter les séquences ? Quoi leur faire dire ? Une des idées du projet des *Histoire(s) du cinéma*, et de certains films par lui réalisés dans les mêmes années, est de valoriser le cinéma en tant que forme qui a produit une mémoire du siècle, tout en suivant sa nature « esthétique ». Godard essaye ainsi de raconter l'histoire du cinéma selon l'expérience du temps qu'elle a su engendrer dans le spectateur, grâce aux potentialités historiographiques des formes cinématographiques. Avec l'œuvre de Marker, ce qui est rendu possible, à travers les formes variables de la technologie, est une histoire qui soit racontable parce que citée et vue dans sa pluralité. Kluge s'est toujours exprimé selon une idée de film atypique, qui veut activer par le moyen d'images hétérogènes une nouvelle expérience temporelle, grâce à un travail de l'imagination et à une pensée dialectique débiteur d'une mémoire, naturelle ou techniquement transmise, de siècles d'histoire. Wenders, enfin, s'est interrogé sur la mémoire du cinéma et sur son histoire, en les rapportant à nos mémoires et expériences en tant que spectateurs.

Il faudra que les images puissent faire parler l'histoire, en donnant forme à un espace de discours qui alliera le document, l'épique, le lyrisme et parfois l'allégorie. Des possibles alliances ou convergences entre disciplines s'affirment grâce à un espace commun, de négociation, entre le film et la mémoire.

Il semble possible de proposer une diagonale qui montre un travail en parallèle, entre une construction de rythmes et relations et un pouvoir d'imagination qui, en passant par des effets techniques, travaille pour produire ces rythmes et composer des agencements de durées. Nous verrons que les anachronies produites par certains films-essai engendrent une conflictualité constante, en appelant le réalisateur-essayiste à « s'exposer à la contradiction des autres points de vue, s'exposer pour rendre visibles à

tous ses prises de position, s'exposer aux dangers inhérents à une telle posture »[401].

Que l'on analyse les potentialités historiographiques du film, ou ses opérations de périodisation et de classification d'informations et d'éléments, il sera toujours question de valoriser la manière dont un passé revenant structure des expériences possibles (du temps, du cinéma). Des formes cinématographiques et des formes du temps sont envisagées comme des opportunités pour « constituer l'index d'un statut épistémologique propre, et donc d'une fonction et d'une scientificité à reconnaître pour elles-mêmes »[402].

Dans les parcours que nous analysons le montage est envisagé comme forme d'exposition, pas nécessairement d'explication. Et aussi comme hypothèse de sens souvent en dehors des écoles d'expression ou de programmes. Considéré comme outil pour un travail du sens, le montage « instaure en effet une prise de position -de chaque image vis-à-vis des autres, de toutes les images vis-à-vis de l'histoire »[403]. Si l'histoire est une saisie plurielle d'un réel vaste et éclaté, le film est l'occasion pour repenser des articulations : entre tendance réaliste et tendance formatrice, entre document et mise en récit.

Des discours se touchent : l'imagination, les images, l'histoire. Ces trois pôles d'exploration se disposent au centre d'une recherche qui se veut constamment *en mouvement* : des images à l'histoire, de l'histoire aux images, des images à d'autres images et à des discours. Jusqu'à une circulation, à des confrontations, des rencontres entre des discours, des inquiétudes, des points d'observation sur le réel. Parler d'images inscrites dans un *savoir historique*, veut dire montrer une direction où l'œuvre en question découvre des fonctions particulières ; il faudra rapporter la réflexion à un contexte où il serait « approprié de considérer comme une expérience permanente l'interrogation du medium de l'art, de l'homme

[401] *Ibid.*, p. 122.
[402] M. de Certeau, *L'Histoire, science et fiction*, *op. cit.*, p. 87.
[403] G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1, op. cit.*, p. 119.

historique et de ses images du monde »[404] : à montrer une longue durée du questionnement historique et historien.

Dans un régime esthétique des arts, les images laissent entrevoir « un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible »[405]. Cette variabilité et richesse de découpages peut structurer des méthodologies de recherche qui nous poussent à reconnaître « ce qu'elles ont *en commun* avec la production générale de nos histoires par les médias »[406]. Si « le cinéaste agit ainsi sur le temps, comme l'historien, qui le reconstruit »[407], ses configurations demandent à l'historiographie un terme de confrontation dans la figuration des mouvements temporels.

Il est possible de promouvoir une position spécifique de l'artiste, qui applique des formes de l'imagination dans un contexte de *savoir historique*, en mettant en relation le rôle du montage avec tout ce qui se « dépose » dans les images ; l'artiste découvre une propre dimension de recherche quand il « vise à être un critique à part entière, bien qu'à la différence du critique traditionnel, il introduise les moyens et les techniques de l'avant-garde dans son 'discours' »[408]. Sa proposition montre un point de vue en histoire, en posant la nécessité d'une mise en perspective. Un tel niveau de relativisation (de points de vue, de lectures, de critiques) non seulement assigne au temps un rôle de premier plan, mais il en fait le mètre décisif pour montrer comment les superpositions temporelles engendrent plus d'un doute sur l'assignation identitaire du cinéma.

Le film-essai, nous le verrons, s'efforce dans les cas meilleurs de déployer (et de mettre à l'épreuve) sa forme libre. Cette exploration des possibilités expressives est due aussi, parfois, à une situation contemporaine où l'artiste, selon Hans Belting, « n'occupe plus une position stable dans une histoire de l'art qui continue. Aussi se sent-il libre de remettre en cause la position assignée aux œuvres passées par l'histoire de l'art, cette position qui se reflète dans l'ordre idéal et universel du musée »[409]. Un ordre qui se

---

[404] H. Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie? Histoire et archéologie d'un genre*, trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris 2008, p. 115.
[405] J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 13-14.
[406] M. de Certeau, *L'Histoire, science et fiction*, *op. cit.*, p. 71.
[407] C.-M. Bosséno, *op. cit.*, p. 10.
[408] H. Belting, *op. cit.*, p. 120.
[409] *Ibid.*, p. 121.

transforme de plus en plus et devient un objet de discussion, à réviser ou à repenser ; ses fonctions, ses règles, ses « ordonnances » peuvent être confrontées aux procédures de certains ouvrages qui deviennent un lieu d'interaction constante entre des possibilités de l'esthétique et des temporalités, outre que des classifications. Il s'agit d'un mouvement de déplacement entre des pôles, d'une transformation « en histoire » qui est en train de se faire ; ce mouvement (historique, esthétique, de recherche) n'assigne pas une idée fixe ni du cinéma, ni du temps et de l'histoire, ni de disciplines ayant comme objet ce qu'on appelle d'habitude l' « art ». En tant que lieu d'analyse et d'exposition d'une historicité possible, le film-essai fait rencontrer la compilation du « questionnaire » de toute recherche historienne et l'ouverture d'un système scandé par des sautes et des discontinuités d'images et de lisibilités. Des termes opposés sont amenés à la confrontation. Il est en somme possible, pour reprendre les mots de Michel de Certeau, de « penser l'équivocité du lieu comme le travail du temps à l'intérieur même de la place du savoir »[410].

Il s'agit d'un positionnement qui n'est pas sans conséquences : il fait déplacer l'artiste du film-essai d'une position fixe, pour l'enrichir d'une ouverture de méthode qui pluralise une identité et permet de repenser certains aspects du film, entre art, fiction, témoignage, récit, document. Placée selon de tels agencements, l'œuvre « dépend d'autre chose que les autres œuvres, de même elle témoigne d'autre chose que l'art lui-même. Elle réunit comme en un point focal les innombrables conditions qu'elle a absorbées et les effets qu'elle a provoqués »[411]. Une histoire est à revoir selon des films, des propositions formelles qui, en tant que moments d'une expression esthétique, font épreuve d'une volonté à interagir avec le contemporain et ses problèmes. Une histoire de l'art, ou du cinéma ou encore des théories du cinéma, ne pourra qu'en tenir compte et devra « décrire les temps et les contre-temps, les coups et les contre-coups »[412]. Cela est possible si le sujet du cinéma, ou du monde des images, une fois perdue toute notion traditionnelle de transmission de l'expérience, vit « « un puissant bouleversement de la chose transmise, bouleversement de la

[410] M. de Certeau, *L'Histoire, science et fiction*, *op. cit.*, p. 90.
[411] H. Belting, *op. cit.*, p. 64.
[412] G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 94.

tradition qui n'est que le revers de la crise et du renouvellement […] de l'humanité »[413]. Globalement, il s'agit de prendre acte du fait que le film « sert à exercer l'homme à l'aperception et à la réaction déterminées par la pratique d'un équipement technique dont le rôle dans sa vie ne cesse de croître en importance »[414].

Walter Benjamin a constaté la différence profonde entre une notion traditionnelle de l'œuvre d'art, et une nouvelle, qui se serait en quelque sorte montrée, au cours du XIX siècle, aussi avec le développement de la photographie et du cinéma. L'élément technique montre le passage à une situation de différente évaluation et appréciation des œuvres ; avant tout, la technique de reproduction « détache la chose reproduite du domaine de la tradition. En multipliant sa reproduction, elle met à la place de son unique existence son existence en série et, en permettant à la reproduction de s'offrir en n'importe quelle situation au spectateur ou à l'auditeur, elle actualise la chose reproduite »[415]. L'unicité de l'œuvre se trouve mise en discussion ; sa réception n'est plus conduite selon les règles d'un culte, selon les lois d'une initiation, mais en suivant l'effet de cette « actualisation » subie par les formes de la création. Jusqu'à un changement ; la signification sociale et culturelle du film « ne se conçoit pas sans cette fonction destructive, cathartique : la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel »[416]. Avec la photographie, le cinéma et ensuite d'autres typologies d'images, une nouvelle forme d'expérience se manifeste. Parallèlement, si la perception de l'œuvre en tant qu'unicité n'est plus donnée, nous devrons analyser des séries de formes au carrefour entre vision et savoir, réel et récit, document et mise en forme.

Voici donc un effet important de la position critique-intellectuelle de Benjamin : l'idée de poser « en système » une série de connaissances au niveau artistique, technique, historique et social pour engendrer des savoirs articulés dans les termes d'une « lecture anthropologique » des images : un discours qui peut éclairer la relation et la résonance entre des notions. Une

[413] W. Benjamin, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, trad. F. Delahaye, dans Id., *Écrits français*, *op. cit.*, p. 181.
[414] *Ibid.*, p. 189.
[415] *Ibid.*, p. 181.
[416] *Ibid.*

complexification de lectures, de rapports, de disciplines : tout cela se produit entre le film-essai et l'anachronisme.

Il sera pour nous question de penser *en même temps* l'impossibilité d'un modèle téléologique de développement des arts et la possibilité de construire des hypothèses de sens à partir des images, des discours artistiques, des parcours qui ont assigné et qui assignent encore aux arts de l'image une fonction primaire pour la compréhension de certains aspects de notre présent. Les images peuvent ouvrir des perspectives éloignées des téléologies et des discours fermés ; pour le fait qu'elles n'ont pas une essence, et une ontologie assurées, elles engendrent un espace pour rendre la pensée opérationnelle. Une pensée des images, à partir des images, une interprétation historique de l'art ne pourront plus compter sur des données fixes : des dates, des périodisations fermées, des courants, des auteurs, des influences. Nous pourrons chercher « les expériences qui se transmettent encore par-delà tous les 'spectacles' […] autour de nous »[417] ; les images ne sont jamais la garantie d'une fondation, d'une violence, d'une imposition : elle sont le résultat d'un travail d'agencement dialectique et engendrent, à leur tour, des nouvelles agitations dialectiques ou une certaine déclination de l'expérience. Une confrontation est bien là, « entre le cinéaste et l'historien, entre la pratique de l'Histoire écrite et celle des images mouvantes, dans la mise en parallèle de deux narrations, de deux modes de transmission de la connaissance, de deux manières de 'mettre en mémoire' le présent pour qu'il devienne passé, et de sculpter le temps »[418].

La question posée par l'expression artistique, de ce point de vue, a été signalée par Hans Belting en ces termes : « Est-ce que la représentation historique peut rester la même quand celle au cœur des œuvres défie toutes les attentes ? »[419]. C'est-à-dire, comment chercher (et trouver) des nouvelles questions, des nouveaux problèmes et des types inédits de description ? Est-il possible de confier ces descriptions aux œuvres mêmes ?

Traditionnellement la description historique des œuvres et des ruptures dans les styles, a été menée « pour l'essentiel comme l'appréhension d'une suite continue d'innovations proprement étiquetées et classées selon le

[417] G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 108-109.
[418] C.-M. Bosséno, *op. cit.*, p. 10.
[419] H. Belting, *op. cit.*, p. 122.

système en vigueur des -ismes »[420]. C'était la manière la plus évidente de confirmer une unité et une continuité de l'art : les évolutions comme des exceptions qui confirmaient la règle.

Il s'agirait différemment de déterminer une vision qui « ne promet de nouvelles perspectives que si cette notion d'unité, si chère à une discipline qui veut justifier son existence, est abandonnée »[421]. Cette unité se fragmente et des figures inédites voient le jour : des rhizomes d'images-histoires, une pensée réticulaire de l'image, un ordre différent du temps.

Du point de vue des images, les objets, la réalité, perdent leur valeur traditionnelle et se détachent de la tradition. En substitution d'un héritage de ce type, soit d'une unicité absolue de l'objet et de l'art, ce qui est reproduit prend un statut d'actualisation, résultat d'une libération de liens trop étroits. Avec l'idée de culte, toute une communauté montrait de connaître le signifié des oeuvres humaines, pour le fait que ce signifié appartenait à l'œuvre intrinsèquement. Toute création révélait le sens d'une expérience de l'homme dans le monde et l'histoire des disciplines racontait le déroulement de ces vicissitudes ; l'expérience était non seulement possible, mais aussi nécessaire et assurée aux sociétés humaines. L'œuvre d'art avait la garantie de survivre dans le culte que les hommes lui dédiaient.

Mais les temps mutés semblent avoir imposé une nouvelle direction à la sensibilité. Dans une situation où les événements « ne sont plus uniques et transmissibles : ils sont nouveaux et reproductibles […] dans un monde désenchanté, où plus aucun soleil ne brille sur l'histoire et où […] les astres sont éteintes et brillent 'sans atmosphère', toute poésie est vouée à ambiguïté »[422]. Ce qui existait avant cette phase, c'est-à-dire la possibilité d'échanger des expériences, et de recueillir l'humanité autour de contes et d'histoires, a été substitué par une sorte de « double dimension ». D'un côté, une incertitude nouvelle, inconnue avant le XIX siècle. De l'autre, la garantie du fait que ce qui a commencé en cette phase historique, est aussi une possibilité inédite de donner sens aux éléments épars qui se proposent à l'observation critique. C'est un moment intellectuel où l' « allégorie n'est

[420] *Ibid.*, pp. 88-89.
[421] *Ibid.*, p. 95.
[422] F. Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 63.

pas faite pour signifier, représenter, produire du sens ou de la connaissance, elle est là pour être remarquée, notée, contemplée comme un monument en ruine »[423]. Une histoire comme celle dont nous nous proposons de traiter est donc aussi une histoire allégorique : elle ne nous signifie pas, elle ne nous représente pas une connaissance *établie* du cinéma et de ses formes ; elle permettra plutôt la détermination d'une variabilité de l'objet-cinéma, en nous informant du fait que certaines déterminations du cinéma ne sont pas escomptées. Un certain passé du cinéma demande qu'on revienne sur des articulations (historiennes, théoriques) pour les décrire de nouveau, pour les faire parler de nouveau, pour re-proposer l'effet allégorique des œuvres en question.

Il s'agit d'affirmer un point d'observation entre cinéma et histoire, entre des problèmes et des dynamiques et la nécessité de « lire » de façon critique et productive des images, qui, dans les années plus récents, déterminent souvent des hypothèses de connaissance : les films dans leurs formes d'essai, d'échange entre savoir et vision, du « film-musée » godardien aux cartographies audio-visuelles de Marker jusqu'à la « forme-débat » de Kluge ou au cinéma inquiet de Wenders.

Dans certains parcours, lointaine de la simple reproduction de ce qui s'est passé devant l'objectif, l'image, pour reprendre les mots de Rancière, « n'est pas le double d'une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit »[424]. Ainsi, l'image permettrait d'individualiser des espaces, des ouvertures, ou encore de marquer un chemin parmi les signes du contemporain, pour affronter la complexité du temps anachronique. En outre, nous rappelle Belting, les classifications de l'objet analysé changent : « le système de hiérarchie et de classification historique fait l'objet d'attaques de la part des artistes qui maintenant s'approprient le passé sans souci de justifier leur interprétation à l'intérieur du discours ordonné de l'histoire de l'art »[425]. On songera, à ce propos, à des propositions artistiques qui expriment un point de vue sur l'art même et sur son histoire, capables d'engendrer des parcours où un sens est proposé, toujours en rapport à notre expérience temporelle.

[423] *Ibid.*, p. 33.
[424] J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Éditions La fabrique, Paris 2008, p. 103.
[425] H. Belting, *op. cit.*, p. 122-123.

Un régime esthétique permet d'effectuer une pluralisation des focalisations et donc une nouvelle recherche de possibilités de rapport, de jonction, de télescopage entre les formes et les visibilités. Dans ce type de régime, ou de modalité de rapport, d'agencement, « pas de réponse générale, radicale, *toute*. Il n'y aura que des signaux, des singularités, des bribes, des éclairs passagers »[426].

Des figures inédites surgissent : des voies longues, avec des déroulements imprévisibles, dans un contexte où il serait opportun d'envisager « *une histoire en cinéma*, une 'sorte d'archéologie' aux détours des mouvements de la philosophie, de l'histoire, de l'histoire de l'art et du cinéma ou de la photographie »[427], pour saisir certains effets d'une position qui vise à « penser cet art des 'idées esthétiques' en élargissant le concept de figure, pour lui faire signifier […] l'entrelacement de plusieurs arts et de plusieurs médias »[428]. Dans un tel contexte, toute hypothèse de mise en forme d'images, tout dispositif visuel, semble pouvoir dire quelque chose de l'identité du système des images, outre que des ses possibilités critiques. Un discours se détermine, qui lie strictement « l'art et la pensée, l'histoire et le cinéma, les œuvres, la pratique créatrice et la pratique théorique »[429].

Dans ce contexte, certaines parcours proposent « des possibilités synergétiques inédites entre la création artistique et le spectateur, mais aussi entre l'art et la science. L'idée d'une redéfinition du rôle de l'artiste dans la société apparaît fréquemment dans les réflexions contemporaines »[430] ; ce que l'image engendre selon plusieurs voies nous montre que des artistes, et des cinéastes en particulier, « s'approprieraient les progrès scientifiques et techniques afin de constituer des espaces interactifs, des réseaux, potentiellement riches de relations en nombre infini »[431].

Des nouvelles stratégies se définissent par une lecture « en réseau » de certaines films, qui seront mis en rapport entre eux, avec des discours (d'esthétique, d'histoire), en refusant une perspective de temps positif,

---

[426] G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 36.
[427] É. Arnoldy, « Le cinéma, *outsider* de l'histoire? Propositions en vue d'une histoire en cinéma », dans *1895. Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n. 55, juin 2008, p. 25.
[428] J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 139.
[429] É. Arnoldy, *op. cit.*, p. 25.
[430] M. Jimenez, *L'esthétique contemporaine*, Éditions Klincksieck, coll. « 50 questions », Paris 1999, p. 74.
[431] *Ibid*.

cumulatif. Le temps métaphysique, ordinaire, unidirectionnel, est substitué par une nouvelle lisibilité critique, par une « logique esthétique d'un monde de visibilité »[432]. Une lecture de l'histoire « à rebrousse-poil » comme celle proposée par Benjamin dans ses « thèses » sur l'histoire, permettrait de fournir une vision qui ne pourra plus être globale et linéaire, ou idéalisée, mais fragmentée, dispersée et dialectique, selon un réseau de développements temporels.

Dans l'histoire du cinéma, certaines films-essai ont effectué des détours pour relancer l'héritage benjaminien, en valorisant ainsi les moments de rupture, les seuils, les non-correspondances, les lieux de passage, les transitions, les interstices. Les essayistes du cinéma, nous le verrons, ont fait de leur pratique une hypothèse de formulation d'une certaine posture critique à l'égard du temps, saisi comme le signe fondamental pour comprendre la situation du contemporain. Selon cette « ligne » de recherche, assez diversifiée, souvent l'ordinaire « devient trace du vrai si on l'arrache à son évidence pour en faire un hiéroglyphique, une figure mythologique ou fantasmagorique. Cette dimension fantasmagorique du vrai, qui appartient au régime esthétique des arts, a joué un rôle essentiel dans la constitution du paradigme critique des sciences humaines et sociales »[433].

Faire du réel ordinaire et de ses images une configuration mythologique et dessiner un fantôme, une présence incertaine, à rétablir à chaque fois : il s'agit d'un défi, pour faire de l'évidence un contexte de construction, une forme, un mouvement qui essayera de mettre en relation le donné et le construit, l'élément réel et la procédure formelle ; cette rencontre produit un sens qui se cherche, qui se construit progressivement à partir d'un recueil d'éléments, de fragments qui peuvent former des configurations historiques : à partir du passé, dans le présent et en perspective future. En instaurant des intervalles ou des fractures, certains discours dégagent une perspective où, à la place d'une tradition ininterrompue, s'engendrent des nouvelles préoccupations ; le film peut faire percevoir non seulement un réel fragmentaire et discontinu, mais aussi une pluralité d'instances qui trouvent un lieu de recueil dans l'image. Un

[432] J. Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 52.
[433] *Ibid.*, pp. 52-53.

exemple suffira pour le moment : on peut penser à *Sans soleil* et à sa manière de mettre en résonance des expériences différentes, distantes, de l'image, saisies selon un rapprochement hypothétique, capable d'engendrer une certaine *mémoire des expériences visuelles*.

C'est à l'essayiste cinématographique, souvent véritable collectionneur et monteur d'images, qu'il revient d'aller chercher des déchets, des écarts, tous les éléments qui montrent l'inadéquation d'un « culte » traditionnel des images et des œuvres ; un des buts de la « collection », en ce sens, est de proposer des intersections ou des incrustations temporelles dans une image ou dans des rapports entre plusieurs images, en brisant la linéarité idéale des lectures selon lesquelles tout le passé, et les objets ou les formes produites par ce passé, trouvent leur signification dans l'explication du présent. La collection confonde les temporalités et donc les appartenances : elle produit des nouvelles figures dont l'explication est à construire. Benjamin rappelle que l'unicité de l'œuvre d'art « ne fait qu'un avec son intégration dans la tradition. Par ailleurs, cette tradition elle-même est sans doute quelque chose de fort vivant, d'extraordinairement changeant en soi. Une antique statue de Vénus était autrement située, par rapport à la tradition, chez les Grecs qui en faisaient l'objet d'un culte, que chez les clercs du Moyen Age qui voyaient en elle une idole malfaisante. Mais aux premiers comme aux seconds elle apparaissait dans tout son caractère d'unicité, en un mot dans son aura. La forme originelle d'intégration de l'œuvre d'art dans la tradition se réalisait dans le culte »[434]. Cette idée de « culte » désormais en crise, c'est maintenant à l'archive de poser des nouvelles questions ; de notre point de vue, l'archive sera à approcher comme ce qui permet de « se défaire de l'illusion d'une universalité, d'une vérité totale et définitive à reconstituer globalement »[435]. L'intégration de l'œuvre d'art dans un « espace » fixe de réception ou d'évaluation n'étant plus praticable, c'est à la création de nouvelles configurations temporelles de se définir selon une pratique des images et de la mémoire.

Des configurations engendrées par des œuvres d'art produisent un certain type de savoir. Il peut s'agir d'un savoir à partir d'images, ou sur des images, ou sur l'état actuel de compréhension des images. Ou encore, d'un

[434] W. Benjamin, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, *op. cit.*, p. 184.
[435] A. Farge, *Le Goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 116.

savoir qui s'efforce de mettre en relation des images et des mots, des agencements visuels et des discours, des visions et des lectures. Le cinéma de Marker n'a par exemple jamais cessé de chercher des voies nouvelles pour les images, tout en savant qu'elles sont toujours le résultat d'un travail, d'un agencement, de stratégies qui changent selon les modes, les personnes et les sociétés, les temps, les histoires. Les images sont et seront toujours quelque chose de précaire. Ou encore, on peut se référer aux parcours de recherche de Godard, qui, comme Marker, a travaillé souvent dans la perspective de l'essai filmé, tout en valorisant des stratégies formelles de définition à la fois du cinéma, du réel et de l'art. Le travail en forme d'essai de Kluge montre, de sa part, de bien savoir que l'objet d'étude, l'œuvre, le film, « ne risque guère de parler en faveur d'un système général de représentation -comme l''histoire', l''art', ou l''histoire de l'art'-, mais de livrer sa propre vérité, son propre message, et de toute manière il ne le fera jamais qu'en fonction des questions que l'historien lui pose »[436]. Le questionnement de l'archive explique le fait que « le sens ne gît pas avec l'évidence d'un trésor retrouvé. On doit le chercher sous le désordre apparent des récits, des faits et des événements »[437].

Deux régimes temporels, l'œuvre et son discours (ou une discipline), doivent parler chacun en rapport à l'autre, en confrontant des modalités de présentation du temps. Mais, au fond, cette posture « porte sur une *image* lacunaire de l'avenir, et non sur un grand *horizon* de sauvetage ou de fin des temps »[438]. L'archive est le lieu d'un état lacunaire du savoir, d'un espace à parcourir. L'opération critique-interprétative devra se rapporter aux films comme à des formes d'archive, qui pourront montrer, par leur fonctionnement formel, la nature de certaines événements historiques et les déterminations de stratégies mémorielles. Des écritures se croisent et se confrontent : « la réflexion sur l'écriture cinématographique, dans sa proximité avec celle de l'histoire, nous conduit à faire retour sur les conditions mêmes du travail de l'historien »[439]. Le film-archive s'affirme

[436] H. Belting, *op. cit.*, p. 126.
[437] A. Farge, *Le Goût de l'archive*, *op. cit.*, p. 122.
[438] G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 73.
[439] C. Delage, « Cinéma, Histoire. La réappropriation des récits », dans *Vertigo-Esthétique et histoire du cinéma*, n. 16, *op. cit.*, p. 15.

ainsi comme cet espace de détermination d'un temps indocile, éclaté, capable de relancer un discours sur le cinéma et les images.

L'historien déchiffre, met en relation, confronte, discrimine, avec, au fond, l'espoir de pouvoir y « voir clair ». Pour au moins partiellement définir, pour essayer de comprendre. Il peut avoir une fonction de légitimation de la communauté, en proposant des lectures et surtout des explications possibles des faits, de sorte que les groupes humains trouvent des réponses à des questions sur le passé. Mais ce qui peut intéresser la recherche historienne est aussi l'hypothèse d'un savoir lacunaire, des traces, des conjectures plutôt que des correspondances assurées. La construction historienne montre une tension productive envers des signes et des traces à connecter.

Avancer des hypothèses, construire, expliquer, tout cela appartient aussi au champ du cinéma, et du film-essai en particulier. Il s'agit, selon les mots de Rancière, de « voir comment la notion du cinéma et celle d'histoire s'entre - appartiennent et composent ensemble une histoire »[440]. Cinéma et histoire trouvent des lieux de rencontre (et parfois de tension) ; sans écrire directement de l'histoire, sans toujours faire opération d'histoire, le cinéma contribue de manière importante à marquer un espace de questionnement du savoir historique. Par le moyen du film-essai, le cinéma produit une intersection disciplinaire et porte à une nouvelle réflexion autour de l'histoire à travers la proposition de voies anachroniques du temps. Pour bien remarquer ce passage il peut être opportun de mesurer le niveau d'ambiguïté temporelle des objets analysés. En effet, des « images-passages » nous révèlent des lieux à l'identité incertaine, où des polarités coexistent ; une révision de l'idée traditionnelle de temporalité peut être proposée. Un temps *monté* faisant éclater l'unité des définitions, des styles ou des « écoles », des images rapprochées ne peuvent que relativiser notre manière de cataloguer des formes de vision, des regards, des projets « en images ».

Considéré comme le point de différenciation et parallèlement de rencontre entre des notions, des savoirs, des idées et des visions, l'anachronisme est un modèle possible pour penser différemment le temps,

[440] J. Rancière, *L'Historicité du cinéma*, dans A. de Baecque - C. Delage (dir.), *op. cit.*, p. 45.

la durée, les développements. Les essais d'écriture du temps configurent ainsi un discours qui permet de repenser la mémoire, le passé, la tradition, le présent et le futur.

La seule façon de rendre la tradition quelque chose de productif n'est pas de souligner son degré de concept « absolu ». Donc, encore une fois il est question d'expérience. Si la technique a modifié fortement notre notion d'expérience, il devient nécessaire de faire les comptes avec cette nouvelle phase. C'est du point de vue technique que nous pouvons reformuler une idée de « savoir », des lisibilités (des images, du temps historique) et une certaine conception de la mémoire et de l'archive.

L'aspect le plus positif de ce qui est nouveau, selon Benjamin, est d'un côté, l'abandon définitif du culte de l'art, de la sacralité de l'œuvre. De l'autre, la nécessité, encore présente aujourd'hui, de repenser les formes de la création à partir d'autres rapports, d'autres questions, d'autres systèmes de pensée relationnelle. Dans la réflexion du critique allemand, le discours de l'historien ne prévoit plus l'affirmation d'une eschatologie ; au contraire, il sait, justement en tant que discours *historien*, d'être appelé à la production d'images dialectiques en discontinuité.

Des séquences d'images rendent possible l'ouverture et la crise de tout continuum. C'est cela qui permet d'effectuer une valorisation du montage comme une mise en acte de citations, un parcours discontinu constitué de fragments. Le montage permet d'extraire un ou plus éléments d'un contexte d'appartenance pour les disposer autrement. Cette opération garantit l'activation d'une fracture dans la ligne de la tradition. La forme du film-essai s'est appliquée souvent à montrer ces nouvelles dispositions. L'historien doit prêter une attention spécifique à des constellations d'images « en tension ». Configurer une constellation : il s'agit d'une étape fondamentale pour activer de nouveau, et lire autrement, le passé, qui ne sera pas conclu et archivé de façon définitive.

S'il est vrai, pour reprendre les mots de Fernand Braudel, que « 'L'histoire est fille de son temps'. Son inquiétude est donc l'inquiétude même qui pèse sur nos cœurs et nos esprits »[441], nous pouvons suivre un parcours entre cinéma et histoire, pour essayer de comprendre comment et

[441] F. Braudel, *Positions de l'histoire en 1950*, dans Id., *Écrits sur l'histoire*, Éditions Flammarion, coll. « Champs », Paris 1969, p. 15.

pourquoi notre temps actuel semble proposer avec une certaine insistance des relations possibles entre des films, des questions d'esthétique du cinéma et des questions historiographiques. L'hypothèse est de rapprocher des moments esthétiques (des auteurs, des styles, des questions d'expression cinématographique) et des possibilités de « faire de l'histoire », de mesurer, confronter, entre une tension de l'archive et une potentialité de récit ; ces deux points sont à envisager comme indissociables et permettant un regard conjoint. Des points de vue et des travaux de composition d'une réalité éclatée se croisent et se confrontent pour élaborer des passages entre des visions, des idées, des constructions, des mesures. Dans certains films-essai, les procédures de style déterminent une situation où l'œuvre « accomplit dans sa radicalité cette identité de la pensée, de l'écriture et du visible qui est au nœud même de la pensée esthétique et de sa capacité 'historique' »[442].

Nous verrons, en traitant de façon distincte des cas spécifiques de films-essai, comment chaque réalisateur propose à sa manière une nouvelle formalisation de cette hypothèse, en travaillant toujours sur des faits et des indices, en relation à une idée anachronique du temps, vue comme un risque à s'assumer. Ce que l'anachronie présente de constant est le fait de renverser, d'inquiéter, de questionner incessamment l'ordre (ou des ordres) du temps : les œuvres comme les discours sur les œuvres, l'art et les images comme une possible histoire de l'art et des images, se trouvent exposés à une ouverture qui découvre des discontinuités au lieu de toute hypothèse de continuité.

Longuement, des légitimations fortes ont pu déterminer une idée comme l' « art », qui était en ce sens la résultante d'une certaine manière de penser en termes historiques, selon des normes et des critères esthétiques, des règles jugées capables de montrer le développement d'une certaine discipline. Ce qui était défini comme « art », avait trouvé sa fondation dans une certaine idée du temps, assumée en tant que garantie d'*identité*. Il est donc opportun de revenir sur ce positionnement pour proposer plutôt un parcours transversal entre des disciplines et des savoirs, selon les dispositions du savoir opérées par l'anachronisme. La recherche d'une autre position, de marque différente, est ce que le film-essai entame, à partir

[442] J. Rancière, *L'Historicité du cinéma*, *op. cit.*, p. 57.

d'une visée anachronique pensée pour valoriser un travail dialectique du film même ; comme il a été souligné par Georges Didi-Huberman, « dialectiser n'est ni synthétiser, ni résoudre, ni 'régler' »[443] ; plutôt, l'image sera l'hypothèse d'une vérification, l'hypothèse d'un tableau de vision et 'connaissabilité', le début d'un travail de longue durée en vue de l'affirmation de quelques points de vue et de quelques actes d'écriture possibles. Mise à l'épreuve par l'anachronisme, l'image se découvre une variable, importante, d'une dialectique incessante des savoirs.

Il existe un rapport étroit entre les possibilités de citation du passé, en vue de sa rédemption, et la pratique du montage, qui, dans le cinéma, a la fonction de lier ensemble des parties, de connecter des séquences, de constituer une forme du film. Il sera question d'envisager comment le montage cinématographique, dans certains exemples de l'histoire du cinéma, s'applique à une hypothèse de recueil de fragments. Fragments venant du passé : de l'histoire et de l'histoire du cinéma, de la mémoire cinématographique de l'homme, de l'archive engendrée par le cinéma.

Il est important d'observer la position de certains réalisateurs envers le temps. Dans ses *Histoire(s) du cinéma* mais aussi dans d'autres films comme (entre autres) *For Ever Mozart* (1996), *Éloge de l'amour* (2001) ou *Notre Musique* (2004), Godard parle et filme en veste de réalisateur venu « après » quelque chose (comme tout le group de la Nouvelle Vague) : après les premiers décennies d'histoire du cinéma, après la définition et la détermination de quelque chose qu'on a appelé « cinéma ». Il se voit en outre aussi comme un des derniers survivants d'une époque désormais révolue, celle du cinéma comme mythe et comme grand point de référence culturelle et identitaire. Enfin, il s'est confronté en tant que cinéaste, à l'histoire. Les *Histoire(s) du cinéma* abondent de références à l'histoire. L'histoire détermine en profondeur aussi des films idéalement proches de son grand projet d'histoire du cinéma, comme *Allemagne année 90 neuf zéro* (1992). Godard se voit comme un témoin de son temps et en cette veste, propose une histoire faite d'art et de formes. Par cette voie, il pose avec les moyens du cinéma des questions à l'écriture de l'histoire.

---

[443] G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2010, p. 65.

Marker évoque de façon ponctuelle et exacte la nature d'artifice de notre idée du temps. Pour lui, filmer équivaut à donner des lectures, à fournir des clés interprétatives, à transformer, quand possible, le « vu » et le « vécu » en « savoir ». Hanté par la mémoire (et par la mémoire du cinéma), il a souvent fait parler ensemble l'image et l'archive, le récit et le document.

Wenders s'est concentré plusieurs fois dans son œuvre sur ce qu'il le lie au cinéma du passé (deux exemples : les films de Yasujiro Ozu ou le cinéma « mythique » de Nicholas Ray), en remarquant le rapport entre la « position » temporelle du cinéaste et l'identité du cinéma qu'il produit. Pour lui, l'époque du cinéma, avec ses contradictions, est aussi, souvent, le moment où toute la complexité de notre existence se montre. L'homme aux images, selon Wenders, est avant tout un témoin de quelque chose, ou au moins il devrait se souvenir qu'il a une fonction (filmer, témoigner) qu'il a hérité et qu'il s'agit de prolonger ; filmer veut dire maintenir l'espoir qu'on puisse encore *voir* et faire du cinéma, avec tout ce que cette dimension peut impliquer : se demander comment voir au cinéma, comment on le faisait avant et comment le faire au présent et aussi au futur. Un regard posé permet de lire la stratification des images, mais il crée aussi des doutes sur l'actuelle, possible fonction de l'image cinématographique. Parallèlement, Godard montre dans chaque film comment ses références au cinéma, ses citations, ses fragments, constituent un lieu critique qui devient aussi une sorte d'archivage constant de thèmes, idées, propositions, écritures, visions, histoires, mémoires. Le corpus des films devient, chez Godard comme chez Wenders, une manière de jeter un regard sur une histoire du cinéma et des images : pour la faire parler, pour voire jusqu'à quel point elle parle encore, pour exprimer des durées, des temporalités.

Le cinéma de Kluge réserve à l'histoire une place fondamentale. On trouve chez lui, qui travaille à un nouveau type de récit cinématographique axé sur la discontinuité et la divagation, des préoccupations historiennes : tout son cinéma montre le besoin de faire les comptes avec l'histoire et la mémoire ; un pays, une culture et une société sont questionnées par le moyen d'images. Parallèlement, son cinéma en forme d'essai n'hésite pas à repenser les formes de l'image, par le moyen d'une réflexion, constante, autour des médias et du rapport que nous entretenons avec eux. Ce qui est

toujours présent est un travail bâti sur une recherche de pistes, d'indices, de routes ; travailler sur des indices, les mettre en relation et en interaction : le cinéma continue de poser des questions à l'écriture de l'histoire et à notre mémoire à une époque de transformation du cinéma, ou de sa redéfinition en tant que medium.

Si par exemple Godard ne renonce pas à raconter ce qui s'est passé (l'histoire du cinéma : de l'art, une industrie, des noms, des idées), dans son travail il sait bien ce que veut dire *raconter en images*, en utilisant la vidéo qui devient, dans son parcours récent, un des moments privilégiés pour repenser le cinéma (et les autres arts) dans une différente extension. Pour en faire le récit mémoriel et pour en repenser les marges ou les positions par rapport à une histoire des images.

L'histoire peut trouver dans le cinéma des nouvelles possibilités de formulation de certaines questions de méthode abordées traditionnellement par elle : la mise en rapport (et en récit) entre des éléments, le lien entre des faits et des explications, la relation entre la réalité des faits et les causes. Tout cela, en suivant les effets spécifiques de l'anachronisme dans les disciplines.

Le cinéma semble le seul à pouvoir incarner l'histoire parce que sa maîtrise du temps « le rend naturellement historien. Ce qu'on trouve ni dans le roman, ni dans la peinture qui ont un autre rapport au temps et au monde, plus reconstitutif ou contemplatif »[444] ; il trouve une des ses raisons dans sa nature plurielle.

Dans la forme de l'essai, le cinéma a souvent croisé l'histoire. Il l'a fait en tant que moment de négociation : en rendant de nouveau opérationnelles des formulations issues du champ historique et social. Mais cette opération n'est pas sans conséquences. Le film-essai a souvent la tendance à former des catalogues, des listes, des ensembles de documents de nature variable, jusqu'à composer un discours où des instances dialoguent et cherchent des vérités possibles, ou des points de vue sur la réalité. Le film-essai est aussi le moment où le cinéma enregistre une variabilité et une pluralité d'histoires, d'images, de temps : un temps pluriel et fragmenté. Mais « Le

[444] A. Farge, *« Le cinéma est la langue maternelle du siècle ». Entretien*, dans A. de Baecque, *Feu sur le quartier général ! le cinéma traversé : textes, entretiens, récits*, Éditions Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris 2008, p. 135.

document enregistré, pas davantage que l'archive, n'ont d'intérêt historique en eux-mêmes. Tout dépend de la manière dont le cinéaste ou l'historien interviennent à partir de lui ou d'elle. La mise en scène est indispensable, c'est elle qui rend compte et fait sentir une réalité »[445]. Importance donc d'une certaine notion de « mise en scène » : elle est la prédisposition et l'application d'un point de vue, la construction d'une perspective qui permet de donner un sens à un matériau. La forme de l'essai cinématographique permet dans les cas meilleurs, d'intensifier et surtout de relancer le rapport, étroit, « qui existe entre l'historien et l'événement (ou les événements) dont il doit rendre compte »[446]. Il n'est pas question de s'intéresser aux films dits « historiques », traitant d'événements ou de personnages de l'histoire, mais plutôt de signaler comment certains formes d'essai cinématographique peuvent faire repenser des chronologies, une idée de temporalité, des possibilités de mise en rapport et de classification.

Il s'agira de proposer non seulement une possible rencontre entre deux modalités discursives de connaissance et d'analyse, mais aussi d'envisager un nouveau genre d'interprétation au niveau théorique ; c'est-à-dire, de souligner l'importance d'un savoir placé sur une ligne en mouvement, un passage, un seuil entre des tensions et des formes de discours et de lecture. On peut envisager la proposition d'une forme mixte entre cinéma, films, images, théories, discours, critiques, lectures et interprétations. Ce déplacement illustre une interpénétration entre des préoccupations de type formel et des chronologies ou des formes du temps.

Cela, dans la conviction qu'il n'existe pas d'histoire qui ne soit pas comparée ; il s'agit, selon les mots d'Antoine de Baecque, d'écrire ou de réfléchir sur et avec le cinéma « quand des questions d'historien poussent à chercher des réponses dans les films, quitte à que celles-ci relancent d'autres problèmes propres à l'histoire »[447]. Ce travail se propose d'effectuer des détours entre quelques rivages : une série répétée de

[445] *Ibid.*, p. 136.
[446] A. Farge, *L'instance de l'événement*, dans D. Franche - S. Prokhoris - Y. Roussel - R. Rotmann (dir.), *Au risque de Foucault*, Éditions du Centre Pompidou, coll. « Supplémentaires », Paris 1997, p. 19.
[447] A. de Baecque, *L'Histoire-caméra*, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », Paris 2008, p. 31.

passages entre des disciplines et des images et entre leurs méthodes spécifiques de construction d'un sens.

III. Faire de l'histoire : durée, temps, mémoire.

Le discours des historiens, et les procédures d'écriture de l'histoire, visent essentiellement l'affirmation d'un savoir hypothétique à propos du temps. Le temps est saisi en tant qu'élément modulable, à partir duquel on peut fabriquer des durées, qui seront le résultat de l'observation et de l'analyse conduites. Fernand Braudel s'est exprimé à propos des objectifs de l'historien, en soulignant l'importance des stratégies de définition de hiérarchies de forces, de mouvements, à insérer ensuite dans une constellation globale. Il a insisté souvent, dans ses réflexions, sur une certaine ambivalence de ce qui peut être considéré sous la lumière de l'histoire ; le champ historique semble retenir un ensemble très vaste de préoccupations, au point qu'un des objectifs de l'historien, selon Braudel, est (en 1950) « aborder, *en elles-mêmes et pour elles-mêmes*, les réalités sociales »[448].

L'histoire doit pluraliser les points de vue. Seulement en confrontant des durées, des temporalités que l'historien aura découpé progressivement, une véritable opération aux perspectives multiples peut se mettre en acte : « il n'y a pas *une* histoire, *un* métier d'historien, mais des métiers, des histoires, une somme de curiosités, de points de vue, de possibilités, somme à laquelle demain d'autres curiosités, d'autres points de vue, d'autres possibilités s'ajouteront encore »[449].

En ce sens, l'historien s'intéresse à la possibilité de saisir le mouvement complexe du temps, les durées multiples qui le constituent et qui peuvent en expliquer l'importance et la spécificité. Plusieurs mouvements seront l'objet de son analyse : « l'entrecroisement de ces mouvements, leur interaction et leurs points de rupture »[450] ; l'histoire est appelée « à porter une attention

[448] F. Braudel, *Positions de l'histoire en 1950*, *op. cit.*, p. 23.
[449] F. Braudel, *Histoire et sociologie*, dans Id., *op. cit.*, p. 97.
[450] F. Braudel, *Histoire et sciences sociales. La longue* durée, dans Id., *op. cit.*, p. 77.

privilégiée à la durée, à *tous* les mouvements entre quoi elle peut se décomposer »[451].

Toute durée résultera ainsi divisée et diversifiée : « ce n'est pas la durée qui est tellement création de notre esprit, mais les morcellements de cette durée »[452]. L'historien doit donc, en premier lieu, diversifier ce qui peut sembler répondre de façon univoque à un même modèle interprétatif.

En distinguant entre des différentes longueurs temporelles, il peut souligner l'importance d'un travail de complexification des durées, des temporalités, des développements. Mais son temps est un temps long et non immédiat. L'idée d'une construction, d'un travail en vue d'une perspective signifiante, est au centre de telles préoccupations épistémologiques.

Dans son article *Histoire et sciences sociales. La longue durée*, Braudel observait que le travail de maniement et de détermination des figures de temps permet d'élaborer, avec des moyens historiographiques, une formalisation de l'élément temporel : en disposant des plans, des lignes temporelles, des directions et des développements, des identités variables de l'élément temporel et des formes de son expérience.

Le travail d'historien permet aussi une confrontation avec l'hétérogénéité des développements temporels. L'historien élabore au présent, dans sa contemporanéité, des signaux qui viennent du passé ; il est appelé à déterminer les rapports de différence ou de correspondance entre le passé et le présent, et donc à voir quelles stratégies se développent dans la rencontre entre des temporalités différentes.

Si le présent, le moment actuel, semble par exemple se délinéer comme la phase temporelle d'un développement technologique très poussé, c'est l'interrelation avec ce développement présumé à varier. « Aucune civilisation ne dit *non* à l'ensemble de ces biens nouveaux, mais chacune lui donne une signification particulière »[453]. En partant de sa notion de temporalité et de durée, chaque civilisation donne des réponses spécifiques à ce qui semble aujourd'hui, de plus en plus, un temps uniforme et pas trop

[451] *Ibid.*, p. 79.
[452] *Ibid.*, p. 76.
[453] F. Braudel, *L'histoire des civilisations : le passé explique le présent*, dans Id., *op. cit.*, p. 307.

différencié. Les civilisations assignent dans la ligne du temps des durées différenciées et forment des variables sur l'ensemble temporel.

Voilà que le temps se relativise et surtout se complexifie, à la recherche non de modèles mais de durées différentes en relation parfois complexe. La recherche découvre une forme de fragmentation et l'historien doit souvent hésiter entre plusieurs possibilités, travailler entre des hypothèses d'interrelation temporelle, des séries qui se touchent, en menant à une révision de la linéarité et de la postulation de relations univoques en histoire.

Il est demandé au chercheur de « voir la liaison de ces éléments, du plus petit au plus vaste, de comprendre comment ils s'imbriquent, se commandent, sont commandés, comment ils souffrent ensemble, où à contretemps, comment ils prospèrent, ou non »[454].

Souvent, le film-essai appelle avec insistance le passé, son rapport aux sujets contemporains, en vue d'une nouvelle mise en perspective, d'intersections entre des temporalités. Il s'agira en ce sens d'élaborer, par les moyens du cinéma, des durées, un passé révolu et aussi les traumatismes qui se sont produites dans le temps. Le film-essai se fait film-archive selon la possibilité d'élaborer une écriture de l'histoire, et de l'histoire du cinéma, à partir de repères non plus unitaires mais éclatés. Moment de confrontation, hypothèse de vérification du temps, l'essai permet de poser quelques question sur le temps (ou sur les temps) de l'histoire.

Enzo Traverso a souligné comment la pratique historienne montre souvent un certain détachement ou au moins une tension en rapport aux pratiques (ou aux procédures) de construction de la mémoire. Tout récemment, le rapport entre histoire et mémoire continue de faire discuter et un véritable travail « commun » entre ces deux modalités d'appréhension du temps ne semble pas encore une pratique courante. Si des relations histoire-mémoire existent, elles sont dynamiques, parfois problématiques. La transition entre les deux n'est pas linéaire ni escomptée. Nous pourrons évaluer l'importance du cinéma pour une nouvelle proposition du débat mémoriel selon les mouvements d'une dialectique productive entre les images, les durées et les temporalités et les configurations à prévoir.

---

[454] *Ibid.*, p. 291.

Ce qui fait souvent problème est que la mémoire n'est jamais figée et ne peut pas être pensée comme figée ; elle est plutôt le lieu d'une ouverture permanente. Elle est le résultat de choix sélectives et de temporalités souvent bien problématiques : c'est du point de vue du cinéma qu'on pourra alors repenser un certain savoir mémoriel selon les mouvements proposés par l'anachronisme.

L'histoire, qui est au fond une partie de la mémoire, pour pouvoir exister comme savoir doit s'affranchir de la mémoire, en la mettant constamment à distance. Une autre différence profonde réside dans le fait que « La mémoire traverse les époques tandis que l'histoire les sépare »[455]. A partir des années 60-70 environ, l'historiographie a vu l'émergence de la mémoire s'inscrire et s'établir comme un champ nouveau de l'écriture du passé. Au même titre, récemment l'écriture de l'histoire est de plus en plus confrontée à des nouvelles réflexions quant à ses méthodes, à travers une mise en perspective avec les acquisitions d'autres disciplines. Les configurations mémorielles seront à repenser sur des axes nouveaux et selon les potentialités de certains médias. Nous analysons le film-essai en tant que forme d' « écriture » mémorielle, inscription de traces de mémoire, inscription de traces d'une certaine histoire du cinéma et des médias.

Comme l'historien modifie souvent, au cours de ses analyses, les plans d'observation d'une certaine réalité passée (ou contemporaine), ainsi le cinéaste peut modifier au cours d'un film les degrés de rapprochement ou d'éloignement de la caméra par rapport à la réalité et à sa perception temporelle : des plans, des échelles de vision, des rapprochements de montage, des mouvements de la caméra dans l'espace, selon les exigences de la mise en scène, du récit ou de l'expression visuelle. En confrontant dans un entretien de 1998 les procédures d'analyse de l'historien et les modalités de déchiffrement de la réalité mises en acte par *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni, Jacques Revel a donné un exemple de ce possible rapprochement, qui mérite d'être rappelé. Questionné sur les possibles rapports entre les deux disciplines, Revel souligne l'importance du degré de variabilité des échelles et des plans de visualisation des choses, des événements, du temps passé. Il affirme que le film d'Antonioni et les

[455] E. Traverso, *Le Passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Éditions La fabrique, Paris 2005, p. 26.

procédures d'analyse de l'historien ont en commun le problème d' « échapper à l'immense indétermination du réel »[456]; en outre, une question commune au cinéaste et à l'historien, plus globalement, est celle d' « un rapport à la réalité, au travail, au processus d'élaboration et de réflexion »[457].

Blow up peut exemplifier une volonté, de la part d'un certain type de cinéma, de toujours mener des enquêtes ou des analyses, en posant des questions sur le statut de la réalité, sur le rapport entre un sujet regardant et une réalité objet du regard, entre le regard du sujet (du spectateur) et les niveaux variables d'interprétation du réel. Le cinéaste peut mettre en acte un paradigme indiciaire, une enquête, un mouvement de questionnement ou de connaissance ; l'historien comprend que sa discipline est questionnée de manière radicale par les médias et par les images de la photographie et du cinéma, qui détaillent et déterminent des formes, des durées, une série de relations entre des plans : des relations à saisir aussi comme la recherche de rapports (temporels) dans un « vécu » d'images de notre contemporanéité. On peut dire que c'est « la variation sur *plusieurs échelles* […] qui fait figure au cinéma. Le sens de l'histoire naît de ce déplacement »[458]. Dans la suite de ce travail nous aborderons d'autres exemples de films qui ont été capables de poser des questionnements à propos de la rencontre entre les images et les procédures d'écriture de l'histoire. De cette rencontre, naît la possibilité d'une définition non plus seulement du film en soi, mais de l'espace qu'il sera capable d'ouvrir et de travailler, du temps qu'il pourra dessiner, des configurations qu'il offrira à l'attention du spectateur.

Les médias n'échappent pas à l'appel du temps des événements et des durées de tels événements. Le cinéma devient le signal, ou le symptôme, d'une histoire du siècle où la mémoire tient désormais une place centrale. Le film comme l'enquête historienne devront évaluer les rapports délicats et complexes entre la recherche d'une cohérence, d'explications, d'une plausibilité et la présence d'éléments qui rendent plus long l'arc de la procédure de configuration. Il s'agit, nous suggère encore Revel, de « ne pas

---

[456] J. Revel, *Un exercice de désorientement: Blow up. Entretien*, dans A. de Baecque - C. Delage (dir.), *op. cit.*, p. 101.
[457] *Ibid*.
[458] C. Blümlinger, *Blancheur d'images*, dans N. Brenez (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2006, p. 339.

retenir systématiquement les pièces qui vont dans le sens de la simplification et de la cohérence la plus évidente, mais au contraire, à s'attacher le plus longtemps possible à ce qui fait obstacle à l'élucidation, à garder ouvertes plusieurs pistes possibles de travail »[459].

Des idées de cinéma semblent exprimer des mondes historiens et des lectures historiennes se cherchent dans des réseaux et des propositions en images. Reste une exigence commune de proposer des configurations mémorielles à l'aide (décisif) du cinéma.

L'historien et le cinéaste recherchent et parfois définissent des ordres, des configurations, des mises en forme d'une totalité fragmentée ; le cinéma et la photographie « sont aptes à saisir une réalité en dehors des relations signifiantes, échappant à l'intentionnalité de l'homme »[460]; le flux de la vie, le fugitif, l'indéterminé, entrent dans les discours de l'historien et du cinéaste comme des notions qui déterminent la structure du monde historique et du film. S'il s'agit alors d' « écrire sur l'histoire avec le cinéma, ou sur le cinéma avec l'histoire »[461], nous pourrons penser à une hypothèse de construction où « l'historien et le cinéaste sont placés dans une identique position face au matériau archivistique ou documentaire de la réalité : leur travail est tendu entre une définition réaliste […] et une tendance formelle qui les stimule en leur offrant la possibilité de 'recréer le monde', de le transfigurer en une forme spécifique par l'écriture de l'histoire ou par l'élaboration artistique du film »[462].

Un ensemble spécifique de films, qui assignent à la mémoire une place centrale, semblent faire partie d'un groupe de formes d'expression « qui organisent notre façon d'être au monde, donc d'écrire l'histoire »[463].

Le film est saisi en tant que lieu symbolique où plusieurs questions se croisent : déployer un ordre du temps, mettre en perspective des temporalités différentes, construire des formes esthétiques en faisant référence à l'historicité du matériau, jusqu'à « inquiéter la manière dont

---

[459] J. Revel, *Un exercice de désorientement: Blow up. Entretien*, p. 105.

[460] N. Perivolaropoulou - P. Despoix, *« L'histoire est un amusement de vieillard ». Postface* à S. Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », Paris 2006, p. 302.

[461] A. de Baecque, *Les traversées du cinéma*, dans Id., *Feu sur le quartier général ! Le cinéma traversé : textes, entretiens, récits*, *op. cit.*, p. 26.

[462] *Ibid.*, p. 27.

[463] A. Farge, *Écriture historique, écriture cinématographique*, dans A. de Baecque - C. Delage (dir.), *op. cit.*, p. 125.

l'historien travaille avec le temps, travaille le temps »[464]. Selon les mots de Georges Didi-Huberman, la connaissance historique advient à partir « d'un état de notre expérience présente d'où émerge, parmi l'immense archive des textes, images ou témoignages du passé, un moment de mémoire et de lisibilité qui apparaît […] comme un *point critique*, un symptôme, un malaise dans la tradition qui, jusqu'alors, offrait au passé son tableau plus ou moins reconnaissable »[465].

La mémoire est envisageable comme le symptôme d'une crise de la régularité et de la linéarité du temps ; en proposant des constellations mémorielles, le film ne cesse de montrer le manque d' homogénéité de la structure globale du temps et du cours historique, en faisant croiser des mémoires multiples et une histoire qui se décline selon plusieurs directions et durées et selon des configurations et des lisibilités variables.

Antoine de Baecque a déterminé certains des enjeux qui se posent à un travail conjoint entre cinéma et histoire ; il s'agit de déterminer une nouvelle forme, qui serait quelque chose comme « une hallucination de l'histoire et une vibration de la mise en scène »[466] : c'est-à-dire, des échanges perpétuelles entre l'histoire et le cinéma, entre un temps multiple et une forme de l'expérience. Il sera désormais question de « répondre à des questions d'histoire avec des films, grâce aux figures propres au cinéma »[467].

A propos de la théorie du cinéma, nous nous référons à une perspective le plus possible ouverte et disponible à des intersections et des contaminations. Un certain type d'expression cinématographique comme le film-essai n'oublie pas que les images peuvent se poser la question de la mémoire. A partir de cela, on peut évaluer positivement la sortie du cinéma d'une théorie fermée et sa volonté de regarder au-delà, sans oublier que le film doit aussi soigner à des agencements parfois nécessaires : faire parler le temps ou mieux les temps, faire dialoguer des temporalités décalées, pour arriver à produire du sens à partir d'une série de « diagonales ». Si maintenant on peut affirmer qu' « avec le cinéma, la vérité de l'histoire

[464] *Ibid.*, p. 116.
[465] G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, *op. cit.*, p. 16.
[466] A. de Baecque, *L'Histoire-caméra*, *op. cit.*, p. 20.
[467] *Ibid.*, p. 31.

passe par tous les interstices »[468], il y a un espace critique à souligner et à mettre en relief.

La notion d'un *regard* à questionner constamment, connecte des préoccupations partagées par des cinéastes, des théoriciens du cinéma, des historiens du cinéma, des historiens et aussi des historiens de l'art. Mais qu'est-ce que *regarder* veut dire ? Il signifie se connecter à une jonction de perspectives, des lignes, des savoirs. Entre fiction, histoire, document, mémoire. Les réponses apportées par certains réalisateurs de film-essai semblent nous éclairer sur l'opportunité d'un type de film qui sache être un *regard critique* sur le monde et la pensée humaine, ses constructions, ses formes de la vision. Regarder est aussi classer, déterminer, construire en rapport à d'autres regards. Comme il a été souligné par Youssef Ishaghpour, cette vision implique le fait que le cinéma est « non seulement la forme majeure du XX siècle, mais le centre du XX siècle, impliquant donc le tout de l'homme de ce siècle, de l'horreur de ses désastres à ses tentatives de rédemption par l'art »[469].

L'œuvre d'art est le produit d'un processus toujours inaccompli, en mouvement, qui fait converger des séries d'images (cinéma, photographie, télévision, vidéo, musée d'images) et qui contribue à l'édification d'un *savoir des formes de l'image*. Les séries qu'on pourra constituer seront le résultat d'un travail « sur la temporalité, avec ses failles, ses ruptures, ses lignes de fuite, ses zones indécises, ses noirs aussi, ces espaces-temps intermédiaires »[470]. Tout cela dans une zone qui, faite de passages et de transformations, se configure comme *un état des images en mutation constante*.

Tout cela ne s'engendre que par superposition : pas de choix assurée, pas de direction escomptée pour le développement d'un système de l'image. Un savoir des formes de l'image est plutôt l'épisode d'une ouverture : sur des questions d'épistémologie historique, sur une historicité des processus, sur une mise en série des perspectives des images et des formes. Un exemple illuminant nous est donné par *Level Five*, qui fait interagir le cinéma, la

[468] A. Farge, *« Le cinéma est la langue maternelle du siècle ». Entretien*, *op. cit.*, p. 141.
[469] Y. Ishaghpour, dans Jean-Luc Godard - Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Éditions Farrago, Tours 2000, p. 8.
[470] C.-M. Bosséno, *op. cit.*, p. 9.

photographie, la télévision, le web et les jeux vidéo, sans jamais oublier les effets d'un « retour » de l'histoire dans les consciences présentes. Et sans renoncer à repenser l'ensemble de la forme-film. Question d'historicité d'images, donc, croisée à l'exigence, de la part de Marker, de fournir un cadre en mouvement de notre expérience et de notre mémoire.

Au fond, une préoccupation demeure : valoriser « cette capacité propre au cinéma, un mouvement qui peut changer chez chacun la vision du monde et la manière d'en faire le récit »[471]. Le cinéma n'est peut-être plus une forme dominante, flanqué par les « nouvelles images » et par des nouvelles formes de visibilité du monde. Il s'agit plutôt de systèmes de visibilité et, comme dans le cas de l'auteur de *La jetée*, d' un « regard laissant jouer les écarts et les marges, en comprenant qu'ainsi se construisent de multiples formes d'intelligibilité »[472]. En redéfinissant parallèlement l'historicité des formes de la vision.

Regarder est donc ouvrir des directions dans une certaine trame visuelle : connaître sa composition, ses relations internes, comment elle s'est construite et comment elle peut être approchée de façon critique et analytique, selon des multiples possibilités de circulation et de lecture. Dans tout cela, « il y a les lignes d'articulation et de segmentation, les couches, la territorialité, mais aussi les paraboles, les mouvements de déterritorialisation et de destratification »[473]. Envisagée selon des multiples possibilités, chaque image a un rapport avec des pratiques ou des croyances, des durées ou des sensibilités ; le développement temporel des formes se croise avec l'application d'un ou plusieurs savoirs à la pratique des images.

IV. Conclusions. Une histoire « sublunaire ».

Des auteurs pensent des formes qui relancent l'expression cinématographique, selon les besoins d'une nouvelle sensibilité du temps et, parfois, d'une volonté de faire du film un « agent » de théorie, de discours, de construction. Quand l'expérience du temps se modifie, des formes

[471] A. Farge, *« Le cinéma est la langue maternelle du siècle ». Entretien*, *op. cit.*, p. 143.
[472] A. Farge, *L'instance de l'événement*, *op. cit.*, p. 26.
[473] G. Deleuze - F. Guattari, *Mille plateux*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris 1980, p. 35.

appellent à un changement et à une révision des pratiques de connaissance. L'invention de nouvelles pratiques expressives serait « la conséquence vraisemblable, sinon nécessaire, d'une transformation de l'expérience temporelle »[474] ; pas comme le signe conséquent d'un temps muté, mais comme un point nodal (un parmi d'autres) des formes du temps en soi, comme une histoire qui se donne des nouveaux questionnaires (et des nouveaux espaces de fonctionnement). La contemporanéité est ce qui peut surgir dans les superpositions entre un présent à saisir, un passé qui revient et un futur à chercher. Ou encore, entre des formes de l'image, des formes de croyance, des formes d'écriture de la tension entre les temporalités.

Selon Paul Veyne, il est difficile de définir l'objet-histoire, comme il n'est pas toujours simple de déterminer des spécificités dans les genres de la recherche historiographique. Pour lui, l'histoire est un ensemble en mouvement, constitué par une série de questions qui font sa pluralité et sa nature composite et non universelle ; dans *Comment on écrit l'histoire* il suggère qu'une certaine histoire « n'existe pas : il n'existe que des 'histoire de…'. Un événement n'a de sens que dans une série, le nombre des séries est indéfini, elles ne se commandent pas hiérarchiquement et […] elles ne convergent pas non plus vers un géométral de toutes les perspectives »[475].

Il y a en outre un autre aspect important que la recherche devrait valoriser : le fait d'affronter tout discours, toute démarche intellectuelle, tout « défi » culturel, en position « sublunaire ». Veyne écrit à ce propos que la région céleste « est celle du déterminisme, de la loi, de la science : les astres ne naissent, ne changent ni ne meurent et leur mouvement a la périodicité et la perfection d'un mécanisme d'horlogerie. En revanche, dans notre monde, situé au-dessous de la lune, règne le devenir et tout y est événement. De ce devenir il ne peut y avoir de science sure ; les lois n'en sont que probables, car il faut compter avec les particularités que la 'matière' introduit dans les raisonnements que nous faisons sur la forme et les purs concepts »[476].

---

[474] J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2006, p. 27.
[475] P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », Paris 1971, p. 41.
[476] *Ibid.*, p. 46-47.

L'histoire occupe un endroit sublunaire, duquel elle peut découvrir certains aspects de l'humain : elle fonctionne sans des lois, sans des axiomes ou des théorèmes ; elle fait des essais d'explication ; pour cela, « le tissu de l'histoire est ce que nous appellerons une intrigue, un mélange […] de causes matérielles, de fins et de hasards ; une tranche de vie, en un mot, que l'historien découpe à son gré et où les faits ont leurs liaisons objectives et leur importance relative »[477].

A partir au moins de *L'Archéologie du savoir*[478], paru seulement deux ans avant le livre de Veyne, Michel Foucault avait proposé de ne plus envisager l'histoire selon la perspective du continu (idéologique) du temps linéaire et de voir plutôt une temporalité propre (et très complexe) des phénomènes, selon des développements toujours à repenser ; à l'historien donc de souligner l'irrégularité (et aussi la relativité) de toute série temporelle et de toute périodisation. Reste le fait que « le récit historique est *lacunaire* de façon variable suivant les périodes et qu'il cherche à dissimuler cette faiblesse sous de belles constructions symétriques. Derrière ces façades apparaît l'hétérogénéité des manques »[479]. Il s'agit de « repérer les discontinuités et décrire l'événement […] hasardeux et énigmatique »[480]. Pour effectuer une telle description, l'analyse doit mettre en évidence des discontinuités, des niveaux qui ne concordent pas, ou des temps qui ne se correspondent pas : dans notre cas, des temporalités discordantes de l'image, c'est-à-dire une ou plus formes de l'image en tant qu'archive.

L'historien ne peut plus insérer les faits et les actions dans une ligne temporelle régulière : il n'est plus seulement question de déterminer des faits, des actions ou des motivations ; l'analyste se demandera : pourquoi une telle configuration (de visibilités et lisibilités) à une telle époque ? C'est à travers le temps que des pratiquent s'alternent, s'entrecroisent, semblent coexister et formuler un certain dessin. En ce sens, de quel(s) développement(s) à propos de l'image, du savoir, de la vision, pourrons-nous parler ? Il est évident que la notion de « constellation » historique est

[477] *Ibid.*, p. 51.
[478] M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », Paris 1969.
[479] H. Martin, *Le Doute sur l'histoire*, dans G. Bourdé - H. Martin, en collaboration avec P. Balmand, *Les Écoles historiques*, Éditions du Seuil, Paris 1983, p. 347.
[480] J. Leduc, *Les Historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », Paris 1999, p. 50.

appropriée pour bien cerner les tensions de la ligne temporelle et la multiplicité d'une histoire variable des formes de la vision, qui a dans le cinéma *un* des ses points de modulation.

L'homme ne peut plus se référer à l'histoire comme à une porteuse de vérités définitives ; la conscience du sujet peut construire des abstractions et des idées dans le monde « de la lune », mais tout cela ne concerne pas l'historien. Parallèlement, l'historien ou le théoricien du cinéma n'édifie plus son monde, son « règne » ; il se trouve plutôt pris entre des visions du cinéma, des images, des conceptions de l'image. A lui de rendre visible (et de questionner) tout cela.

Pour Veyne la connaissance historique « déprovincialise, elle enseigne qu'en matière humaine tout ce qui est pourrait ne pas être »[481]. Il s'agit d'une relativisation, qui nous autorise à parcourir autrement le temps et à le questionner de nouveau à partir d'autres préoccupations. Nous pouvons souligner le fait que « le seul progrès possible de l'histoire est l'élargissement de sa vision et son aperception plus fine de l'originalité des événements […]. L'histoire ne progresse pas, elle s'élargit »[482].

Le questionnaire de l'historien acquiert ainsi des nouvelles rubriques : des mises en relation d'idées de l'image, des temporalités différentes du cinéma, des accroissements (ou des modifications) quant à l'expérience de la vision. Il devient ainsi opportun de voir comment certaines créations et dispositifs humains s'imbriquent au niveau temporel, comment ils survivent dans des modèles suivants, ou se présentent déjà « avant leur temps », avec certains signes caractéristiques.

Le travail opéré par les films-essai que nous avons analysé constitue une partie importante des élaborations d'une nouvelle expérience temporelle, le résultat d'une dimension intermédiale qui se propose de penser le cinéma (et aussi l'image) autrement. Les films deviennent des œuvres de réflexion, tandis que certaines branches des sciences humaines, comme l'historiographie, peuvent s'appuyer sur les images du cinéma pour chercher des nouveaux espaces et des questions inédites. Il s'agit de comprendre et expliquer les déterminations historiques des formes d'expression et parallèlement de voir comment le travail des formes dans les œuvres remet

[481] P. Veyne, *op. cit.*, p. 109.
[482] *Ibid.*, p. 301.

en circulation les notions et les savoirs théoriques, en les positionnant dans un ensemble de discours dont le travail est de « signifier la complexité rythmique de l'expérience »[483].

En posant des questions de cinéma et d'histoire, les films forment des constellations, en vue d' « un modèle qui permet de reconstituer l'intelligibilité d'une réalité historique et d'identifier […] des régularités et des récurrences, mais aussi des tensions, des dynamiques et des différences »[484]. La théorie du cinéma ne pourra qu'être dispersée, fragmentaire, une série d'histoires et de dispositions, qui s'efforcent de voir et de faire voir, de montrer et de s'exposer, de faire circuler des images dans un espace qui devrait pouvoir définir des possibilités pour des sujets, en croisant des images et des discours, en négociant des espaces et des dispositions. Il sera important de pouvoir souligner comment chaque moyen d'expression (chaque film dans notre cas) a essayé de penser tout l'art, ses rapports aux autres formes d'expression, la discontinuité entre les hypothèses de la vision et entre des temps que nous ne pouvons plus penser en tant que conjoints, automatiquement liés, rattachés.

Comme dans le cas de *Level Five*. Nous verrons comment le film atteste une opération de redéfinition des frontières du cinéma, entre recherche historique, analyse et confrontation de sources, gestion d'une archive de visions et de pensées autour de certains événements de la Seconde Guerre Mondiale. Qu'en est-il de la durée impliquée dans l'histoire du cinéma, quand un film semble affirmer que cette histoire du cinéma s'élargit et se renouvelle dans une histoire de la circulation, de la lecture et de l'utilisation d'images ?

Ou encore, qu'est-ce qu'il comporte le fait de visionner des films ? Pas seulement une opération de comparaison, évidemment, ce qui requiert déjà de la familiarité avec des durées différentes de l'histoire du cinéma. Rapprocher des films et des histoires permet de « creuser les images, de les confronter pour en extraire les discontinuités événementielles, faire

[483] J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 27.
[484] *Ibid*.

transparaître les discours qui les ordonnaient, et […] remettre en question notre façon de les 'légender' »[485].

Des images, des visions, des hypothèses historiennes et des écritures composent une recherche sur des traces que les opérations de mise en intrigue et de montage s'efforcent de restituer. Dans l'histoire du cinéma, la forme du film-essai constitue un moment important pour la définition d'un tel type de travail.

[485] F. Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Éditions De Boeck, coll. « Arts & Cinéma », Bruxelles 2000, p. 251.

Deuxième partie

Chapitre 4

Un espace d'images. Voir, entre présence et revenance

I. Une réalité d'images.

Les notions d'archive et d'archivage sont strictement et inévitablement liées aux idées de collocation, unification, loi, ordre, commande, disposition, institutionnalisation[486]. D'un point de vue épistémologique, l'archive est capable de poser à l'analyste des problèmes quant à la gestion interprétative du matériau qu'il présente et qui se trouve soumis à l'attention du regard scientifique. Mais on peut aussi songer aux possibilités, offertes par l'archive, quant à une pluralisation d'histoires, de parcours, de directions de lecture et de vision.

Nous avons confronté ces aspects avec l'idée de la construction d'un catalogue visuel multiple, une forme-archive où des séries d'images, cinématographiques et d'autres types, sont mises en dialogue ou sont confrontées. En passant par une multiplicité de formes audiovisuelles, le regard de l'analyste rencontre une variabilité de dispositions d'images et donc une pluralité d'hypothèses de vision. Ce que nous avons pu analyser est le caractère de certaines visions contemporaines : un espace ouvert, pluridimensionnel et multifonctionnel, souvent positionné entre la pellicule, la vidéo, la photographie, la télévision, ou encore l'ordinateur et le web, toujours dans le mélange, selon une variabilité de directions, utilisations, confrontations, présences. En tant que traces, les éléments de l'archive sont des objets à questionner et en même temps des opportunités pour une

[486] Jacques Derrida a fait de l'archive une forme-charnière de la connaissance et de l'interprétation ; il s'agit d'une notion qui montrerait la tension constante et non dialectisable entre fixation, ordre, assignation, ouverture, mouvement. Voir J. Derrida, *Mal d'archive une impression freudienne*, Éditions Galilée, coll. « Incises », Paris 1995.

nouvelle définition des enjeux visuels de l'époque actuelle, entre identité du film et des images et mémoire.

Il est utile de se demander quel est l'effet heuristique dérivé d'une telle situation. Premièrement, il est important de définir cet espace comme opportunité d'analyse et de travail. Il s'agit donc de faire du concept de moyen de communication ou d'expression, un élément capable de mettre en mouvement notre conception même de l'œuvre d'art, tout en évaluant avec attention, parallèlement, le juste rapport entre le caractère « technique » ou technologique de l'art et les définitions, les modulations, les rapprochements entre les médias et les formes esthétiques. Nous nous proposons de traiter d'œuvres où ce rapport entre moyen technique et formes esthétiques est affirmé en tant que rapport *dynamique*, dessinant quelque n'étant pas de l'ordre de l'ontologie : une configuration de formes et une mémoire de motifs, qui permettent de s'éloigner de tout rapport nécessaire entre les supports techniques et les modulations esthétiques et formelles.

Si nous prenons comme exemple la filmographie d'Alexander Kluge, nous nous rendons compte qu'après son passage à la réalisation télévisuelle, au cours des années 80, son travail d'archive s'est complexifié, en trouvant un accomplissement important. Pour lui, il est devenu possible de manier, travailler, structurer l'histoire et la tradition des images, du cinéma, en créant un nouvel espace de construction et d'archivage. Chez lui, est activée une modulation spécifique de l'objet-cinéma, de la forme de l'essai qui a longuement caractérisé sa production ; certains de ses films accomplissent un travail déjà commencé au cours des années 60 : la nouvelle définition du cinéma en tant qu'*espace* propositionnel. Saturé de tous les motifs de sa production, cet espace ne se donne que comme croisement constant de formes de communication et d'expression. Il s'agit d'un déplacement entre les images qui n'est pas un cas isolé dans le « Nouveau Cinéma Allemand » ; dans le cinéma de Wenders, la question qui s'est souvent posée est celle des rapports que le cinéma entretient avec la photographie et avec la télévision. Son *Alice dans les villes* s'inquiétait de la difficulté de mettre sur un même plan le regard humain et celui obtenu par des moyens techniques d'enregistrement de la réalité ; pratiquée par le protagoniste du

film comme une profession, la photographie faisait découvrir à Wenders une désorientation identitaire, due aussi au rôle des moyens de la vision technologique. Le protagoniste du film de 1973 montrait de ne plus avoir de confiance dans la manière de représentation technologique de la réalité ; un doute radical était posé, qui est aussi un doute sur les possibilités du cinéma : comment reconnaître le vrai soi dans un cliché photographique ? Est-il capable de montrer encore quelque chose du monde où nous vivons ? Est-il un regard sur lequel on peut faire confiance ? Et aussi d'autres questionnements étaient lancés : faut-il confier aux images des « effets » positifs ? Ont-elles la force de nous montrer effectivement l'homme et son monde ? Construisent-elles un espace fiable de connaissance ? En quelle manière, éventuellement ?

Avec un certain pessimisme, Wenders commençait à l'époque à présenter son monde de sujets constamment menacés par un système des falsifications. Sujet de ses films à la pair de ses personnages, Wenders n'a ensuite cessé de questionner ses propres moyens, leur fonction, leur rapport à notre possibilité d'une connaissance effective du réel.

Un autre problème, typiquement wendersien, est la force du questionnement dérivant de la mise en relation entre réel et fiction, vérité et mensonge, expérience vécue et espace construit par les médias visuels. Quel réel, donc ? Et comment la fiction le définit, le travaille, éventuellement le défie ? Nous allons analyser la manière dont Wenders expose sa préoccupation mémorielle d'images dans *Tokyo-Ga* : les images d'une tradition sont une forme revenant définir un temps incertain, qui se cherche et qui cherche parallèlement des nouvelles relations entre le monde et l'image.

La réponse de Kluge à ces questions est différente ; là où Wenders craint une domination des images, des falsifications, des régimes du faux, Kluge semble plus intéressé à confronter des manières de construire de l'expérience, en faisant de la forme du film l'espace d'une confrontation dialectique entre des types d'images et de visions. Chez Kluge est activé un procès de questionnement des signes (visuels et historiques) du réel, dans un système ouvert aux échanges entre des formes de la vision et de l'analyse. Une idée d'archive est posée, au moment où cet auteur commence à faire du

film un lieu de confrontation entre des formes de lecture des traces. Kluge contamine ses récits avec des présences hétérogènes qui interrompent la linéarité en faisant du film un recueil d'éléments de suspension : une archive pour relancer certaines instances de la vision (et du cinéma). Nous allons analyser par la suite le point central de certains de ses films-essai : l'ouverture d'un espace de confrontation entre les médias et l'histoire, une confrontation qui se joue grâce au déploiement d'une technique d'archivage, d'écriture, de vision, d'assemblage de traces.

Nous pouvons individualiser une sorte de « limite » de l'archive pensée comme loi, consigne, institutionnalisation. Nous avons analysé des films qui construisent des espaces d'images et de circulation de possibilités de visions ; à travers ces films, c'est une dimension cognitive qui peut être dégagée, et donc une idée de l'archive qui questionnerait potentiellement tout souci de consigne. En traitant pour chaque auteur de questions de circulation d'images, ou d'espaces de disposition de certaines possibilités de vision, nous nous rapprochons de quelque chose comme un « impensé » de l'archive, une présence qui ne reconnaît, à l'intérieur des discours possibles, aucune hypothèse temporelle prévisible. Certaines réalisations de Marker montrent exactement un tel état de choses : il suggère que le cinéma est l'opération d'une archive potentiellement à recommencer, où faire circuler des images, un savoir, des commentaires sur le monde et sur les images. Donc, le film devient un espace de construction.

Cela vaut en premier lieu à propos de la forme du film-essai ; elle ouvre sur un terrain de vérifications, d'un nouveau questionnaire à partir des formes spécifiques que l'essai propose. Le film-essai est ainsi questionné comme forme de réflexion autour du temps des images et de leur « consigne ». En deuxième lieu, dans les possibilités d'écriture d'*une* histoire du cinéma. Nous en avons un exemple avec les *Histoire(s) du cinéma* de Godard : des chronologies sont repensées, refaites, des temps sont revisités selon de nouvelles expériences du temps et selon un certains questionnement des régimes d'historicité. En troisième lieu, dans la possibilité de repenser la théorie du cinéma. De ce point de vue, des discours sont convoqués, entre images, visibilité, histoire et historicité, lisibilité de traces et modalités de vision et de création mémorielle. La

théorie du cinéma se trouve en position d'objet à réviser, à repenser, à mettre en rapport avec d'autres opportunités discursives. La réflexion autour du discours théorique doit en effet, selon les mots de Roger Odin, agir pour « s'interroger sur les manques, les impasses, les faux débats, plus généralement pour questionner le statut de la théorie face à un objet comme le cinéma »[487].

Le cinéma devient le protagoniste d'une exploration et d'un jugement porté sur des traces et des expériences de vision. Conduite par les auteurs dans leurs films, la réflexion théorique peut devenir mouvement de confrontation entre images, en découvrant la pluralité d'un temps de l'image qui se décline en plusieurs directions : photographie, cinéma, vidéo, peinture, littérature, télévision, « nouvelles images ». La problématique de la spécificité ou de l'essence de l'image (et du cinéma) est abandonnée ; la théorie devient la définition d'un espace qui n'a pas de nom parce qu'il signale un mouvement entre les visions et les lisibilités. Un « discours théorique » sera la description des possibles du cinéma : les nombreux points de jonction que le cinéma aura montré ou continue de montrer au moment actuel. Il sera ainsi question de déterminer une certaine *inquiétude* du cinéma, de son histoire, de sa théorie. De voir donc *un* cinéma comme moment de transformation, variabilité, échange. C'est à partir de la rencontre avec d'autres formes de la vision que le cinéma ouvre des espaces ; les formes d'essai cinématographique que nous analysons constituent quelques étapes de l'écriture d'une histoire des images, des temporalités et des échanges entre les moyens de vision.

L'espace « entre-images » est un système variable, mobile, peu stable, où la « tension » de l'archive propose des possibilités discursives en activant des liaisons, des détournements, des formes essayant de se définir ou de muter. Dans un espace plus que jamais ouvert, des questions demeurent : « Comment s'élaborent nos visions du monde ? Comment s'objectivent-elles ou se donnent-elles pour 'objectives' ? Comment le langage audiovisuel transpose-t-il la réalité ? Comment la multiplication des

[487] R. Odin, « Présentation », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 17, n. 2-3, printemps 2007, « La théorie du cinéma, enfin en crise » (numéro préparé sous la responsabilité de Roger Odin), p. 10.

écrans, petits et grands, la transforme-t-elle ? »[488]. En tant que « film-archive », le film-essai a été l'occasion pour juger la portée d'une réflexion autour du temps et du temps des images. La forme de l'essai permet d'évaluer de manière nouvelle des conceptions du temps et du temps (ou des temps) du cinéma : il est l'occasion pour repenser, pour repositionner un certain objet qui relance plus d'un problème en termes de connaissance. Pour poursuivre ce chemin il ne faudra pas oublier que toute histoire, et une histoire anachronique en particulier, ne fait que renforcer la conviction que le récit historien est aussi l'opération d'une connaissance et d'une acquisition d'intelligibilité ; cette acquisition « ne peut faire l'économie d'une interrogation sur la façon dont un historien *est écrit* par l'histoire autant qu'il *écrit* l'histoire »[489], comme il a été justement souligné par Laurent Le Forestier. Une idée d'histoire peut être repensée à partir du travail des films, du montage des images, des rapports, des lignes de force, des déterritorialisations éventuelles que l'ensemble des images autorise.

La circulation d'images, les changements dans les expériences visuelles, auxquels nous sommes exposés depuis quelques décennies déjà, nous font souligner comment, dans certaines pratiques de l'image, le cinéma est interpellé comme un objet à l'identité à repenser et éventuellement à redéfinir, pour le fait qu'il opère (ou il a opéré) parfois en direction d'une mixité de propositions visuelles. L' « entre-images », comme il a été expliqué par Raymond Bellour, est un moment d'échanges, d'interférences et parfois de turbulences ; ce lieu, multiple et changeant, « opère entre les images, au sens très général et toujours singulier du terme […], il est peu assignable : il est la variation et la dispersion même. C'est ainsi que les images désormais nous parviennent, l'espace dans lequel il faut décider quelles sont les vraies images. C'est-à-dire une réalité du monde, aussi virtuelle et abstraite soit-elle, une réalité d'image comme monde

[488] F. Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, *op. cit.*, p. 7-8.

[489] L. Le Forestier, « Présentation », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 21, n. 2-3, printemps 2011, « Des procédures historiographiques en cinéma » (numéro préparé sous la responsabilité de Laurent Le Forestier), p. 18.

possible »[490]. L'espace d'images relance aussi notre manière, ou nos manières, de lire l'image, de l'insérer dans un ou plus cadres, d'en faire surtout le point de nouvelles dispositions du savoir. Par ce passage, nous sommes ainsi « écrits » par cette histoire d'échanges ; nous y sommes dedans et nous cherchons les traces de notre expérience en contact avec cette disposition de visibilité. Nous allons donc questionner la place de certains films dans la construction d'une *certaine* histoire, qui passe par le cinéma, ses transformations, ses temporalités, ses agencements d'images. C'est *dans* l'image qu'on peut voir un travail de repositionnement d'un certain savoir.

Ce rapport entre vision et lisibilité s'était déjà signalé dans la définition d'un monde et d'une position (visuelle, sociale, culturelle) selon les exigences du flâneur. Le flâneur est aussi le protagoniste (ou le sujet) d'une activité mémorielle qui remet en circulation un très grand nombre d'images issues d'une civilisation, d'une culture, d'une tradition, d'une série de formes. Le flâneur[491] n'est à ce propos qu'une « opportunité » de libération de nouvelles possibilités de liaison entre une histoire jamais disparue, à revoir et repenser, et un désir de collection d'images, de mise en fonctionnement des séries crées à partir des possibilités de vision autour d'un sujet. C'est à un espace d'images que le flâneur se rapporte.

En tant qu'espace mixte, l'entre-images semble définir les contours d'une expérience du monde et des stratégies mémorielles. Constatée la difficulté à délimiter cet espace, Bellour écrit qu'il ne s'agit pas d'en former une théorie « au sens de concepts spécifiques que l'entre-images appellerait et qui seraient la condition pour pouvoir en parler. Il a plutôt été question, pour moi, de chercher à en formuler une expérience, telle qu'elle s'est peu à peu construite »[492]. Faire des images comme faire de l'histoire, donc ; recueillir une pluralité et en produire des montages selon certaines exigences. Si, pour reprendre les mots de Siegfried Kracauer, « Il reviendrait donc à la

[490] R. Bellour, *L'Entre-Images*, dans Id., *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », Paris 2002 (nouvelle édition revue et corrigée), p. 14.

[491] Voir W. Benjamin, *Paris capitale du XIX siècle - Les passages parisiens*, trad. J. Lacoste, Éditions du Cerf, coll. « Passages », Paris 1987 ; S. Kracauer, *Ennui* et *Adieu au passage des Tilleuls*, dans Id., *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, *op. cit.*, p. 295-298 et p. 299-305.

[492] R. Bellour, *L'Entre-Images*, *op. cit.*, p. 15.

conscience de démontrer le *provisoire* de toutes les configurations données »[493], une configuration mémorielle à partir d'images sera un lieu de verification de ce rapport à un contexte variable.

Une telle expérience de l'entre-images demande un détour long par des histoires (du cinéma, des médias, de l'historiographie) et des théories (des idées ou des conceptions de l'art, des images, des discours audiovisuels). Dans un espace de changements, que nous pouvons saisir en tant qu'espace stratégique, se définissent plusieurs enjeux, conduisant à un discours possible sur la nature du cinéma. L'art, et le cinéma, sont faits, définis, redéfinis aussi par une opération de construction qui saura mettre en série, disposer, croiser des épisodes de cette histoire longue. Les croisements d'image sont le point de formulation d'une certaine temporalité. Des formes de l'image se croisent, entre mélancolie de la perte, vision du futur, description de différences ou d'affinités entre des temps de l'image.

Il nous est demandé de complexifier l'enquête et de constater « comment les logiques s'empilent, de la critique à la mise en scène, de la théorie à la création. Depuis, le cinéma n'a cessé de bouger en cherchant toujours plus à s'arrêter. A travers sa propre accélération précipitée par celle de toutes les 'nouvelles images', il voudrait se saisir, revenir sur lui-même, et ne cesse ainsi de se réinventer »[494]. La forme de l'essai le montre bien : des films incrustés de temps et de temps de l'image.

Nous avons évalué l'apport de films où la relation avec les médias photographiques est posée, analysée, développée. Une dimension d'« historicité » semble caractériser ces parcours : les images peuvent être des épreuves d'une vie, d'une réalité et d'une mémoire (comme chez Marker), ou le témoignage d'une identité qui se cherche parmi des images (chez Wenders et Godard selon deux itinéraires distincts). Au fond, il y a le sentiment qu'il ne peut plus exister, désormais, un monde qui ne soit pas une réalité à saisir de façon technologique, à photographier ou à filmer, à « mettre en image ».

Nous avons analysé des cas spécifiques d'auteurs qui se sont préoccupés d'ouvrir le cinéma, et sa théorie possible, sur un champ plus vaste de discussion d'instances de connaissance. En particulier, c'est aux questions

[493] S. Kracauer, *La photographie*, dans Id., *L'ornement de la masse*, *op. cit.*, p. 50.
[494] R. Bellour, *L'analyse flambée*, dans Id., *op. cit.*, p. 22.

de la mémoire et de l'anachronisme que nous avons assigné un espace spécifique de réflexion.

En pratiquant délibérément l'anachronisme, certains auteurs de cinéma montrent à quel point, en se présentant comme des « actes » théoriques plus ou moins forts, des films ont pu repositionner le discours global sur le cinéma. *Sans soleil* montre combien « le réel s'offre au regard en tant qu'images, épiphanies, autres regards sans fond d'où jamais la vérité ne découle, incontestable et unique »[495]. L'œuvre de Marker suggère plus d'une question aux possibilités de déterminer ce que nous appelons « vérité » : est-elle rapportable au réel, aux images, aux « mises en récit » du réel ? Est-elle une pluralisation, résultat des visions possibles autour de nous ? Est-elle une image ? Nous allons reprendre ensuite ce point.

Il faudra allier l'espace de circulation d'images à la création selon les modalités technologiques, pour évaluer les identités du cinéma et questionner sa présence dans l'espace des dispositifs techniques. Michel Frizot se demande à ce propos justement à propos d'une certaine « idée » autour du cinéma : « cet imaginaire n'a-t-il pas été modelé sur les possibilités offertes par un modèle technique ? »[496]. Le cinéma peut être repensé par une mise en question non seulement de la définition d'une histoire univoque, mais aussi par une évaluation de certaines de ses possibilités ultérieures. Ses formes donnent à penser à des agencements de sens.

Les nombreux espaces de circulation d'images que certaines réalisations des dernières décennies offrent, sont le signe de l'affirmation d'une hétérogénéité de destins possibles du cinéma, ce qui nous empêche de suivre un modèle historique qui a vu dans les épisodes de l'histoire du cinéma le parcours de développement d'un modèle-cinéma réputé de plus en plus perfectionné et pleinement identifiable, étape après étape, moment après moment.

---

[495] J. Villeneuve, « La fin d'un monde. A propos de 'Sans soleil', de Chris Marker », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 13, n. 3, printemps 2003, « Imaginaire de la fin » (numéro préparé sous la responsabilité de Jean-François Chassay et Carolina Ferrer), p. 41.

[496] M. Frizot, « Qu'est-ce qu'une invention ? (le cinéma) La technique et ses possibles », dans *Trafic*, n. 50, « Qu'est-ce que le cinéma ? », été 2004, p. 316.

Dans des formes cinématographiques où des mélanges, des croisements, de passages ont été expérimentés, une nouvelle situation émerge, qui comporte avant tout une remise en cause de modèles temporels : « la mise en cause des modèles linéaires et déterministes qui nous poursuivent depuis le XIX siècle […] peut aider à 'délinéariser' le présent (la place actuelle de la technique, notamment de la technique 'filmique'), autrement dit à donner crédit à la technique d'une fascinante et inquiétante gamme de possibles imprévus »[497]. La technique peut engendrer *une certaine disposition* du cinéma, des images : soit, des espaces de questionnement de l'histoire et de son écriture. Ce questionnement intervient pour définir *une certaine idée* du temps et du temps (ou des temps) du cinéma. C'est faire fonctionner des types d'images les uns dans les autres, les uns sur les autres. Qu'en est-il du film en ce sens ? Et le cinéma, se demande Frizot, « est une invention unitaire clôturée par la rigidité de la technique ou ouverte […] par la nature de ce même conditionnement technique ? »[498].

Des techniques, des films, des figures, des styles : un mouvement entre ces pôles surgit au moment où le terrain mémoriel et celui du cinéma peuvent s'échanger des espaces de réflexion. La mémoire comme espace *autre* des images, de leur histoire, d'une théorie du cinéma ou des représentations audiovisuelles. Il est possible de valoriser la dispersion de la prétendue unité des idées autour du cinéma, en proposant une histoire selon les exigences du cinéma.

Frizot critique toute conception « qui n'accepte aucun débordement […], et surtout aucune concurrence illicite »[499]. Le cinéma est donc construit à un carrefour entre l'appareillage technique et les formes de représentation qu'un public arrive à se faire de l'objet, en le faisant circuler et en le pluralisant. En outre, cet « objet » se structure entre des images qui circulent (ou qui ont circulé) et des configurations à repenser constamment.

Depuis quelques décennies, le cinéma a parfois rencontré des « turbulences », des doutes, des arrêts et des avancements dans sa recherche identitaire. L'idée d'une « archive d'images », d'une pluralité de formes de vision et de définition, fait du présent de l'archive un lieu symbolique de

[497] *Ibid.*, p. 317.
[498] *Ibid.*
[499] M. Frizot, *op. cit.*, p. 319.

redéfinition soit du patrimoine des images, soit des lectures qu'on peut faire de la pluralité d'images et de visions, de la stratification qu'un certain cinéma a su travailler et élaborer. Cela se passe parce qu' « il n'y a pas d'invention, ou d'objet technique, sans confrontation avec de l'humain, des modalités anthropiques, du 'déjà-là' bien compris auquel les innovations de la technique sont confrontées »[500]. La technique ouvre sur une pluralité de possibles, de visions, d'idées sur le cinéma. Elle est un des lieux de passage par où peut s'affirmer une certaine logique esthétique des agencements.

Prenons l'exemple de l'essai selon Marker : le cinéaste se transforme en archiviste, quelqu'un s'efforçant de montrer des discontinuités, des transformations, certains régimes des représentations visuelles du monde et leur mise en perspective selon un axe temporel fragmenté et plein de vides ou d'interruptions. Le film-essai réalise ainsi soit une vision des événements, soit un point de vue autour des images. *Level Five* montre les degrés de rapprochement ou d'éloignement entre des visions de l'histoire et les événements qui composent cette histoire-là, entre une machinerie technique et des variations d'évaluation du système des images.

Le « film » ne cesse pas de dire les développements, les transformations, les possibilités : les passages. Les films sont « des points nodaux […] qui rendent possibles certaines manifestations, configurations, combinatoires mentales »[501]. L'exemple de l'essayisme selon Kluge est éloquent en cette direction : faire des films sur la société, sur les manières de la voir, sur les manières de confronter les visions du passé et celles issues d'un présent à la recherche d'un axe de référence.

Il est possible d'évaluer les points d'où d'autres espaces de mouvement, d'explication, de confrontation, pourrons se générer. Dans ce contexte, la théorie « est un discours sans une identité ou une patrie. Elle émerge comme un écho dans un réseau de discours »[502]. Le film est un cadre de formation d'une pensée autour du cinéma et des images.

---

[500] *Ibid.*, p. 323.
[501] *Ibid.*, p. 325.
[502] « is a discourse without an identity or homeland. It emerges like an echo in a network of discourses », F. Casetti, « Theory, Post-theory, Neo-theories : Changes in Discourses, Changes in Objects », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 17, n. 2-3, *op. cit.*, p. 43-44 (c'est moi qui traduit).

Nous allons ainsi questionner quels rapports et quelles négociations possibles se créent entre des formats de l'image, quelles stratégies d'appropriation d'un sens se jouent si nous lisons et décryptons les intervalles entre les types de visions. L'histoire pleine, suturée des événements montrés n'étant pas possible, la protagoniste de *Level Five* essaye d'intervenir sur les liaisons que les faits et leurs « mises en image » offrent, ou sur des lacunes du temps historique et du temps des images.

Chaque type de prise de vue ou de captation du réel n'a donc pas arrêté de nous parler ; au lieu de poser l'espace d'une forme unique de vision, d'une *idée* de la vision, nous pourrons retenir « la nature des 'possibles' de chaque invention, de chaque technique, de chaque procédure »[503].

Le « possible » du cinéma réside « dans ce que chaque cerveau, chaque intellect, y apporte comme corrections, amendements, révisions ou encore falsifications et ratures ; dans l'interaction avec chacun des intervenants et, bien sûr, chacun des spectateurs »[504].

Les images ont fait découvrir un champ à remplir à partir d'attentes, durées, hypothèses, horizons, selon des critères qui sont le résultat du travail que chaque culture produit dans son propre temps, dans ses configurations. L'image est toujours une forme d'ouverture ou l'épisode d'un questionnement : une image donnée, « se créent autour d'elle des connexions, des interférences, des résonances »[505].

Les images déterminent souvent l'insurgence de survivances du passé : du passé pur, historique, et du passé visuel, formel, artistique. Les deux, selon les exigences d'une durée à fabriquer (ou à transformer) avec les outils du cinéma. Des configurations anachroniques assemblent à nouveau les images, qui se trouvent dotées d'une « vie posthume ». Une histoire du cinéma est à repenser selon une mémoire de formes, d'instances, de motifs, en vue d'une nouvelle signification au présent ; une signification plus ou moins évidente et qui pourra résulter soit de l'usage qu'on fera des images en question, soit de l'historicité qui se sera déposée dans les dites images. Donc, l'image comme ouverture, comme temps potentiel ou virtuel, à

[503] M. Frizot, *op. cit.*, p. 324.
[504] *Ibid.*, p. 326.
[505] Y. Ishaghpour, dans J.-L. Godard - Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Éditions Farrago, Tours 2000, p. 21.

explorer. Les essais que nous avons analysé posent toujours l'image au cœur de leur structure, pour en questionner les enjeux ou les effets.

Les expériences de l'image sont à questionner en tant que laboratoires des formes de la temporalité ; comme il a été souligné par Giorgio Agamben, « la survivance des images n'est pas une donnée, mais réclame une opération »[506]. En vue de nouvelles potentialités interprétatives, le discours du cinéma est appelé à commenter et expliquer une telle stratification de temps et survivances, en évaluant l'incessante variabilité des distances entre l'archive et le présent, entre l'archiviste, les images et les formes de la vision, entre l'archive (d'images, en particulier) et ses transformations. Le film-archive permet de repenser toute une idée du cinéma, devenant la proposition d'un type nouveau d'agencement historique.

Cette variabilité s'impose quand nous essayons de penser l'espace visuel comme la proposition d'un espace d'archive. Ce qui nous permet de nous intéresser « à l'identité polymorphe, jamais bien définie, d'une pratique centenaire, […] à la croisée d'images hétérogènes »[507].

Au moment actuel, dans certains cas « le film […] tente de mettre en question le cinéma lui-même, le poussant dans ses retranchements, dans ses limites, redéfinissant sans cesse ses frontières devenues poreuses et instables »[508]. Des formes affirmant un nouveau dispositif de « cinéma », pensé comme un espace à habiter, mènent à « s'inquiéter de *la place du spectateur* entre les marges d'une histoire des images, et, plus particulièrement, s'intéresser aux oscillations de l'inclusion et de l'exclusion du spectateur dans le dispositif »[509]. C'est une question de rapport aux images, comme Godard nous montre par l'intermédiaire de son histoire du cinéma ; à travers cette opération, « le passé […], qui semblait refermé sur soi et inaccessible, se remet, pour nous, en mouvement, redevient possible »[510]. Il est possible de montrer une identité variable du

[506] G. Agamben, *Nymphae*, dans Id., *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Éditions Desclée De Brouwer, coll. « Arts et esthétique », Paris 2004, p. 49.
[507] É. Arnoldy, *A perte de vues. Images et 'nouvelles technologies' d'hier et d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 8.
[508] S. Bouquet, *De sorte que tout communique*, dans A. de Baecque - G. Lucantonio (dir.), *Théories du cinéma*, Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite anthologie des Cahiers du cinéma », Paris 2001, p. 200.
[509] É. Arnoldy, *A perte de vues. Images et 'nouvelles technologies' d'hier et d'aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 9.
[510] G. Agamben, *op. cit.*, p. 49.

cinéma. Le temps est remis en mouvement par les images ; parallèlement, un système d'images comme le cinéma découvre dans sa nature une variabilité de tensions, dispositions, agencements.

En pensant le film « comme lieu, c'est-à-dire comme espace où le spectateur doit aussi inventer, au moins en partie, sa place et ses chemins »[511], on pourra évaluer les enjeux, et aussi les conséquences, déterminés par un regard saisi dans ce tourbillon. On assiste à une certaine crise du concept de regard en tant que principe organisateur du monde, lieu symbolique que l'auteur de cinéma pouvait utiliser pour déterminer son champ d'expression. Le film-essai découvre « des champs inédits d'actions ou de présence au monde »[512]. N'étant plus une instance d'unification, le regard devient peut-être le symptôme d'une pratique mémorielle en transformation. Des images en tension anachronique parlent dans le lieu de cette transformation, où l'artiste est devenu quelqu'un qui fait circuler ou déplacer les images.

Ainsi, les rapprochements possibles entre images et histoire, ouvrent sur des positions nouvelles quant à la détermination de ce qu'on appelle « cinéma », « images », « histoire » ou « historiographie ». Il peut s'agir de redéfinir des champs qui ont souvent été pensés comme des évidences ; la « valeur » conceptuelle d'une zone de recherche, d'expression ou de mise en forme se rapproche plus d'une série de pratiques que de définitions ; en ce sens, on peut juger le système contemporain de l'art comme un « mouvement de déterritorialisation continue qui défait le réseau de solidarités contraintes qui organisent les anciens dispositifs artistiques »[513].

Il semble possible de diriger l'attention sur le concept de dispositif comme ce qui engendre des conditions de visibilité et de lisibilité, sans être appelés à définir ce qui peut lier des images ensemble, en un seul discours. Le film est « convoqué » une nouvelle fois : forme de visibilité, de directions de lecture d'un réel à comprendre ou à gouverner. Et forme d'histoire, de mémoire, de disposition de temporalités. La question sera celle d'un sujet pris dans des passages filmiques ou d'images, dans l'effort

[511] S. Bouquet, *op. cit.*, p. 205.
[512] *Ibid.*, p. 210.
[513] L. Vancheri, *Le cinéma après l'époque du cinéma*, dans M. Scheinfeigel (dir.), *Le cinéma, et après ?*, Éditions Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », Rennes 2010, p. 22.

de dessiner les contours d'une hypothèse cinématographique, selon les exigences d'un régime contemporain de l'art, à questionner dans sa variabilité. A ce propos, Luc Vancheri rappelle « l'espace et le temps virtuels d'un *Entre-images*, à partir duquel toute image aujourd'hui mérite d'être figurée et pensée »[514], après qu'on aura mis en relief la présence d'un *cinéma* à l'écart de son dispositif historique traditionnel. Les images sont ainsi maintenues « en une coexistence immobile et chargée de tensions »[515].

Le film est quelque chose de divisé et pluralisé : « ses composantes peuvent bien comporter trop de dissemblances pour qu'on puisse encore essayer de le reconnaître, il n'en finit pas de réapparaître au titre d'une image de la pensée qui l'identifie sous de nouveaux aspects et sous de nouveaux rapports »[516]. L'essai montre bien cet état : espace de contamination, il active une pensée des images en cours de transformation.

Cette déterritorialisation s'affirme très souvent grâce à un montage comme forme d'agencement de visions : montage d'images donc, mais aussi de concepts et de formes de visibilités d'une histoire diffractée et plurielle. Un tel type de montage entre des visions, des lectures et des savoirs « a permis que l'image, sans conditions d'origine et de nature, fasse l'objet d'agencements plus complexes, poétiques ou historiographiques, mais il a encore et surtout fait varier la notion d'image sur elle-même »[517] ; son effet aura été de défaire des idées établies sur l'image et d'en produire un nouveau savoir.

Il est ainsi possible de désigner un plan possible, sous forme d'ensemble multilinéaire, entre des discours et des pratiques, de déterminer l'espace critique surgissant entre des temps, des images et des sujets (donc, des expériences de l'image). En lieu de fixer des déterminations d'un éventuel (et supposé) « présent » ou « moment actuel » du cinéma, il s'agira plutôt d'envisager les directions multiples d'une relation entre le cinéma, le temps, l'histoire. De penser l'hypothèse d'une histoire éclatée, multilinéaire, et de le faire *en images*.

---

[514] L. Vancheri, *Avant-propos*, dans Id. (dir.), *Images contemporaines. Arts, formes, dispositifs*, Éditions Aléas, Lyon 2009, p. 7.
[515] G. Agamben, *op. cit.*, p. 52.
[516] L. Vancheri, *Le cinéma après l'époque du cinéma*, *op. cit.*, p. 24.
[517] L. Vancheri, *Avant-propos*, *op. cit.*, p. 12.

En nous déplaçant dans les espaces d'une discipline qui « privilégie désormais les études transversales et sonde la mise en réseaux des multiples faisceaux qui *font* le cinéma »[518], nous pourrons valoriser le statut variable de l'objet à approcher et les couches temporelles dont il est composé. De ce point de vue, une certaine histoire du cinéma autorise à renverser la singularité de tout parcours de définition, tandis que la « théorie du cinéma » et ce qu'elle circonscrit et délimite en quelque sorte, résultent questionnées (et transformées) par une pluralité d'histoires et parcours, une variabilité d'observations et de points de « cadrage ». Une telle histoire plurielle, entre analyse, expression audiovisuelle, image, discours, forme écrite, « met aujourd'hui en doute une hypothétique autonomie du cinéma et d'aléatoires 'spécificités cinématographiques' »[519]. Il serait plutôt un dessin où « ces points de vue se cumulent, comme autant de virtualités d'une histoire […] des images, faite de points d'ancrage et de flottement, ainsi devenue le symptôme de notre propre histoire »[520].

L'image s'affirme comme un symptôme : elle est soit un espace constant de transformations (de visions, de savoirs), soit la mise en question d'histoires ou de théories chargées d'une ontologie. Les images sont à évaluer dans leurs déplacements, dans leur capacité d'affirmer une variabilité, d'interagir en tant que fonctions du régime esthétique : « chaque *voir* met en question et remet en jeu tout un *savoir*, voire tout le savoir »[521]. Question, donc, de jouer l'identité du cinéma de plusieurs manières, en envisageant le cinéma comme une voie pour penser la variabilité du mouvement des images.

Est-ce que le film, en tant qu'opérateur de visibilités et de lectures du changement, se révèle capable de nous fournir des directions ou des orientations ? L' « image-symptôme » surgissant dans l'espace dont nous parlons, peut se montrer capable de renouveler nos langages, notre

---

[518] É. Arnoldy, « Présentation », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 14, n. 2-3, printemps 2004, « Histoires croisées des images. Objets et méthodes » (numéro préparé sous la responsabilité d'Édouard Arnoldy), p. 8.

[519] *Ibid*.

[520] R. Bellour, *L'Entre-images 2. Mots, Images*, Éditions P.O.L., Paris 1999, p. 9.

[521] G. Didi-Huberman, *« La condition des images par Georges Didi-Huberman »*. Entretien avec F. Lambert et F. Niney, dans F. Lambert (dir.), *L'expérience des images. Umberto Eco Marc Augé Georges Didi-Huberman*, Éditions INA, coll. « Les entretiens de MédiaMorphoses », Paris 2011, p. 85.

connaissance du monde, notre connectivité des savoirs ? Question d'archive, encore une fois : est-ce que les images de l'archive nous « appartiennent » ? Si oui, jusqu'à quel point ? Et quoi en faire ? Quelle est leur place historique, leur position en rapport aux questions que nous pouvons poser aujourd'hui *en images* ?

Nous intéresse de souligner comment la friction produite « par la conjonction soudaine d'un présent (événement, rupture, nouveauté absolue) et d'une mémoire enchevêtrée, complexe, de longue durée »[522], ouvre la possibilité d'une mise en relation, d'un montage et d'une superposition. Il est possible de mettre en relief la manière dont chaque image, ou chaque groupe d'images, « *travaille* comme ceci ou comme cela, *transforme* ceci ou cela, *se transforme* comme ceci ou comme cela »[523]. Nous avons pu évaluer une variabilité d'espaces d'observations, qui forment des histoires différentes, avec des temps différents de l'image et des régimes d'historicité en tension réciproque.

En critiquant des modèles chronologiques, certains films ont souligné la force heuristique de l'anachronisme, qui montre la mise en agitation des savoirs et la superposition de possibilités de vision, « avec l'ouverture d'un 'espace d'images' dans lequel l'ordre 'naturel' des choses est momentanément suspendu »[524]. Cette suspension permet aussi de relancer « la faculté de *relire les temps* dans la disparité des images, dans le morcellement toujours reconduit du monde »[525].

En tant que comme surface d'inscription de traces, ou en tant que table d'exposition d'images, l'écran dévoile une activité d'écriture, dont le film-essai s'est chargé souvent de décrire le fonctionnement et les parcours ; des expériences comme les *Histoire(s) du cinéma* ou certains essais de Kluge entre image cinématographique ou télévisuelle, reformulent « la définition de la culture visuelle comme culture de la reproduction, fragmentation et

---

[522] *Ibid.*, p. 100.
[523] *Ibid.*, p. 103.
[524] «with the opening up of an 'image space' within which the 'natural' order of things is momentarily suspended », T. Forrest, *The Politics of Imagination. Benjamin, Kracauer, Kluge*, Éditions Transcript, Bielefeld 2007, p. 15 (c'est moi qui traduit).
[525] G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'oeil de l'histoire, 3*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2011, p. 62.

projection »[526], en exposant des exigences de nouvelles périodisations. Les images se révèlent réciproquement, dans leurs liaisons ou aussi dans la découverte de leur éloignement. Les travaux de Kluge, et notamment les plus récents, veulent « rajeunir la capacité d'imagination du public en repensant les possibilités du passé et du présent »[527].

Le film-essai affirme un nouveau temps du cinéma : un temps inexploré, virtuel ; ce temps possible, hétérogène, est aussi le temps que Marker ne cesse jamais d'élaborer et de reconfigurer selon certaines formes de l'image.

Un élément commun aux expériences de film-essai analysés est la présence de traces spectrales. Les spectres de l'histoire du cinéma (Godard et Wenders), le spectre d'un passé et de ce qui va disparaître, outre que de certaines images qui semblent se détacher de nous (Marker et aussi Wenders), le spectre d'une histoire lourde et celui d'une forme de visibilité ne semblant pas toujours pouvoir répondre aux questions de notre contemporanéité (Kluge). Dans tous ces cas, la spectralité est une dimension d'écriture d'un temps possible (à récupérer, ou à faire exister), d'une histoire à repenser globalement (en images et en montages), enfin d'un rapport, nécessaire et contraignant, à l'archive. Dans l'archive, le geste de l'essayiste se fait geste temporel novateur face à la vitesse technologique et iconographique de la communication contemporaine. Le travail du film-essai est ainsi un travail spécifique, en vue de la définition d'un certain type d'imaginaire de la spectralité et du spectre, produit dans des échanges entre les images, capables de configurer un « impensé » de la dimension d'archive (de l'histoire, du cinéma) qui se donne du point de vue d'un montage des hétérogènes : d'un temps pluriel et d'une historie visuelle ramifiée.

II. La théorie et le dispositif.

L'image, qui n'est plus unique, absolue (et identifiable), sera un lieu de dispersion, de diffraction, d'un sens à élaborer. L'ampleur de formes de

[526] M. Natali, *Comment (ne pas) écrire une histoire plastique des images. De Warburg à Godard, la mise en scène de l'écran*, dans P. Taminiaux - C. Murcia (dir.), *Cinéma/Art(s) plastique(s)*, Éditions L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris 2004, p. 170.

[527] «to rejuvenate the audience's capacity for imagination into reconceiving the possibilities of the past and the present », T. Forrest, *op. cit.*, p. 16 (c'est moi qui traduit).

visibilité contemporaine, plus que de poser la question de la recherche de la vérité par le moyen d'images cinématographiques, permet d'analyser quelles conventions, idées ou pratiques de visibilité sont en jeu. Et, aussi, d'essayer d'établir en quoi un moment récent (la période entre les années 80 et les années 2000 environ), se caractérise au niveau de préoccupations d'images et de perspectives. En passant par les espaces d'un temps anachronique et par des préoccupations mémorielles, l'essai permet de signaler quelques étapes d'une histoire « transversale » des images possible.

Une action effective du cinéma retombe sur la théorie comme champ « global » pour en dessiner de nouveau la place, les préoccupations, les mouvements ultérieures.

Le discours signale les effets d'un champ de l'histoire, pouvant être vu en ce sens comme « cette articulation singulière du devenir et de la forme qui secrètement préside au travail de la culture »[528]. On se préoccupe en particulier d'une histoire qui rassemble des visions, des soucis de récit, des mouvements d'intelligibilité *en images*. Cette visée touche à des questions de position intellectuelle, de réception des discours et des lectures du temps, d'institutionnalisation éventuelle à l'œuvre dans les procédures de déploiement de la vision ; le dessin est possible d'une certaine histoire culturelle des images, prise entre des configurations de l'image en soi et du temps. Lieu de détermination de revenances dans une histoire d'images, l'archive est la garantie d'une mémoire des images, de l'affirmation d'un savoir anachronique des images, de la construction de récits/montages ; elle est aussi la garantie du fait que chacune image, ou constellation d'images, continuera d'occuper une place dans un ordre du temps labyrinthique et dans une histoire longue et au développement complexe.

En sondant l'archive des modalités visuelles et leur modalités d'articulation entre la forme et le devenir, l'historien peut être appelé à « recueillir la vie posthume des *Pathosformeln* pour leur restituer l'énergie et la temporalité qu'elles recelaient »[529]. Pour questionner des regards, des successions de regards, des multitudes de dispositions visuelles. On peut

[528] C. Havelange, « L'image incertaine. Plaidoyer pour une histoire culturelle du cinéma et de la photographie », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 14, n. 2-3, printemps 2004, *op. cit.*, p. 184.
[529] G. Agamben, *op. cit.*, p. 49.

songer à Kluge, pour qui le cinéma est un outil d'élaboration d'images qui manquent encore d'une articulation satisfaisante. Ou encore, à Marker, auteur d'un cinéma qui n'a jamais cessé de donner corps et voix à des regards, des questionnements, des réversibilités dans le rapport images/information/médias.

Dans les échanges entre des sujets, leurs regards, la variabilité de leurs positions face au monde et au temps, c'est à des processus de construction identitaire que nous pouvons nous référer, dans les typologies de relations que nous entretenons entre nous et entre nous et le monde. C'est donc un imaginaire visuel qui appelle un imaginaire tout court, mais aussi un imaginaire scientifique (historien) qui explore des directions par le moyen de formes visuelles ou cinématographiques.

Il est important de préciser combien la définition de « construction identitaire » demande des précautions ; dans cette histoire des représentations et des circulations d'images, la présence des anachronies défait des liens, ou en autorise d'autres moins pensables. Elle signale la force d'un mouvement incessant, une multidirectionnalité de ce champ de croisements : des histoires du cinéma qui sont aussi le récit d'un temps désordonné, comme dans les essais de Godard. En termes de construction identitaire, la mémoire du cinéma a lieu par le moyen de supports qui insèrent l' « événement-cinéma » dans un réseau où se définissent parfois une organisation (et une négociation, au moins provisoire) parmi les instances convoquées. Les exigences hétérogènes de l'archive ne sont possibles qu'à condition d'un entrecroisement entre les temps (des histoires au pluriel), entre les images et entre les temps et les images. Les rapports dans le réseau de l'archive sont issus d'une élaboration des tensions de l'histoire, du mouvement imprévisible des temps, des transformations que les images mettent en pratique et parallèlement subissent. Quelque chose se forme au point de rencontre entre des surgissements d'images, des temps indociles, des récits exposés à la variation constante, des histoires en rhizome. Exposé à l'anachronisme, le cinéma produit une autre connaissance de soi-même, de ses histoires et questionne parallèlement certains points nodaux de toute écriture d'histoire.

Nous pouvons rappeler encore une fois *Sans soleil*. Ce film analyse la discordance, la distance entre les images du présent et les idées pour une oeuvre virtuelle à en tirer dans le futur, en 4001. La conscience d'une « mémoire totale », où rien ne se perdra jamais, où rien ne pourra être oublié, n'est qu'un visage (hypertechnologique) d'un temps à plusieurs formes et vitesses, d'une mémoire (trop) parfaite qui se souviendra peut-être des imperfections mémorielles de notre époque. La mémoire future élaborera ses propres archives, son sujet se déplacera dans les espaces d'un temps qui devra être repris sans cesse et sans certitudes. Et vu sans interruption. La mémoire, qui sera pour nous une garantie d'existence, est néanmoins soumise à des supports, à des circulations d'images, à des interprétations à donner, à des mises en récit des temps de l'image. La mémoire est toujours en mouvement et révèle ses discontinuités et la fragmentation de toute ligne temporelle. Entre des mouvements en conflit, qui cherchent une négociation, s'insère le cinéma[530], dans un espace variable.

Une certaine épistémologie du cinéma se structure en élaborant, en expliquant et en confrontant des typologies de regard, selon un développement du cinéma, et du film, dans une culture et une civilisation, dans les figures que cette culture déploie, dans une vaste histoire des possibilités visuelles ; de ce point de vue, la théorie « n'adviendra plus comme en surplomb de l'histoire, mais au contraire comme une dimension essentielle de l'historicité qui, irréductiblement, qualifie les phénomènes culturels »[531]; le « visible » d'une époque apparaît comme un recueil de tensions, de négociations, de formes. Il est aussi un résultat, toujours provisoire, d'autres visibilités qui ont lieu ou qui ont eu lieu.

Il est possible de souligner « l'ambition d'aller au-delà des limites d'un champ (le cinéma) et de ses objets (les films) »[532], pour construire un récit à plusieurs étages, avec plusieurs temporalités des objets analysés. L'archive ou aussi l'atlas d'images, avec leur relation étroite avec le montage, sont à envisager comme « ce trésor d'images et de pensées qui nous reste de la

[530] Voir, à ce propos, F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Éditions Bompiani, Milan 2005.
[531] C. Havelange, *op. cit.*, p. 185.
[532] É. Arnoldy, *Présentation*, *op. cit.*, p. 8.

‘cohérence effondrée’ du monde moderne »[533]. Le temps anachronique qui structure ces formes de recueil ou d’assignation, est une garantie d’inscription des images dans leur pluralité temporelle.

Il est alors possible d’essayer de décentrer le discours sur le cinéma et de le rapporter à d’autres images, discours, pratiques et stratégies d’observation qui peuvent avoir marqué, parfois en profondeur, notre culture. L’anachronisme nous indique une direction de recherche au moment où nous pouvons le questionner en tant qu’opérateur de déplacements et de rapprochements, constructeur d’un nouveau type d’expérience, où des rapports demandent à être cherchés (et parfois, trouvés). Des figures de notre culture peuvent être fractionnées, mises en relation avec d’autres préoccupations, de sorte que leurs potentialités surgissent postérieurement, pour témoigner du passage entre des époques, du surgissement d’un temps dans un autre, d’une perception plurielle ouverte par cette multiplication des lignes temporelles. Il s’agira d’envisager l’alliance de ce qui s’est passé (une histoire, des images, des rapports) avec le présent d’un « travail ».

Ce travail peut élaborer par le montage, rapprocher, éloigner, disposer ; montrer des fragments de réalité pour voir *vraiment* leur passé, ce que les images avaient dit et peuvent encore dire. Ce qu’elles ont à suggérer dans la construction d’une certaine forme du temps. Mais les configurations, plus que des figures nettes et totalement lisibles, sont des mises en tension, des superpositions, des alternances, des oscillations ; c’est le geste de faire de l’histoire, où les vagues (de l’image et de l’histoire) ne procèdent jamais selon une seule direction. Pour reprendre encore Giorgio Agamben, « Là où se suspend le sens apparaît une image dialectique. L’image dialectique est, en d’autres termes, une oscillation irrésolue entre une extranéation et un nouvel événement de sens »[534].

Les formes cinématographiques de l’essai révèlent des auteurs qui, en « nomades de l’écran, jouent avec le scandale des rencontres entre des images déterritorialisées »[535]. Fréquente dans le film-essai, la disposition d’images est l’archive constante de cette déterritorialisation : c’est-à-dire,

[533] G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L’oeil de l’histoire, 3*, *op. cit.*, p. 17.
[534] G. Agamben, *op. cit.*, p. 52
[535] M. Natali, *op. cit.*, p. 178.

l'éventualité que des inscriptions d'un temps spectral, revenant, pluriel, soit assurée.

Quelques exemples : la manière, typique du cinéma de Kluge, de lier des formes de représentation (cinéma, opéra, télévision) et des micro-récits, communique des transformations de l'expérience et signale les « passages » de la dite expérience, ses transformations ; au cours de ce processus, des images surgissent, pouvant appeler ou susciter le cinéma, mais aussi nous orienter vers la discussion publique ; forme privilégiée d'une expérience des fragments, l'archive klugienne est aussi le témoignage d'un temps qui ne se fixe pas et continue de revenir, en exprimant une certaine ductilité des déterminations du cinéma. Les revenances de formes du temps et de l'expérience révèlent un mouvement qui ne s'arrête pas.

Ou encore, Marker : on n'a jamais fini de déterminer les images selon nos préoccupations quant à la mémoire et à son fonctionnement. Le sujet exposé aux images doit pouvoir se penser comme un « altermondialiste du temps », pour reprendre les mots du commentaire référés au voyageur mystérieux de *Sans soleil*. Les déplacements sur l'axe temporel vont d'images déjà stockées dans le film-archive à des images qui n'existent pas encore, qui néanmoins auront encore leurs rapports avec ce qui a été filmé dans d'autres époques, dans un certain « temps des images ». L'oubli sera abandonné par les hommes, mais au risque d'interruption de la dialectique entre le passé, le présent et le futur de toutes les expériences possibles. L'essayiste fait surgir la préoccupation des rapprochements, entre le risque d'une disparition dans la « mémoire totale » et une opportunité de l'essai : faire interagir des revenances d'images et de temps.

Wenders, en troisième : ses films ont été longuement le lieu oscillatoire d'une conscience touchée, et déterminée, par le cinéma et par son histoire. En déclarant une certaine impuissance face à un temps mythique de l'art des images, avec *Tokyo-Ga* Wenders a montré une perspective où la mémoire (personnelle) du cinéma, et aussi l'histoire du cinéma, jouent un rôle privilégié dans la construction d'un sens possible des images. En forme d'essai, Wenders s'autorise à penser (ou à repenser) le cinéma par les biais d'une mémoire saturée d'images et de motifs ; en assignant une place déterminée, définie, au cinéma, en même temps la mémoire ouvre des

espaces, fabrique des trous dans le tissu temporel, dans sa structure, qui se découvre touchée par une forme de la crise, une relativisation, une perte d'importance dans un panorama qui, au cours des années 80, était en train de se redessiner et de se structurer autrement. Ce qui se détermine avec le film de Wenders est un temps pluriel, saturé, hétérogène du cinéma, où une discontinuité marque les expériences de la vision.

Nous approchons donc le cinéma comme un schéma ample de rapports, une série de relations qui peuvent modifier (ou avoir modifié) des expériences, des images, des approches, des comportements, des codifications. Cette idée nous fait en outre repenser une histoire du cinéma possible : c'est ce qui se passe chez Godard, dont le projet d'historiographie du cinéma s'édifie sur un croisement entre l'histoire des films et l'histoire en soi, entre les images du cinéma et leur reprise avec la vidéo.

Nous mettons en série les effets de l'écriture de l'histoire et les acquisitions d'un certain cinéma en forme d'essai, pour voir comment ces séries travaillent en superposition, se touchent, montrent des frictions, des collisions ou des activités communes. Il devient possible de proposer « une méditation sur l'*entre* du cinéma - soit ce lieu d'intersections multiples d'une pratique intermédiale particulière »[536].

Certaines pratiques ont considéré de manière innovatrice « l'importance de l'empreinte des images sur nos manières de faire, de voir et de penser »[537], ce qui peut nous conduire vers des histoires possibles du regard : de ses pratiques, ses effets, sa circulation, ses transformations et changements. Les stratégies expressives mises en acte par les films-essai analysés, montrent les modalités, ou parfois les risques, d'un travail commun : créer des espaces de confrontation, où « aborder l'histoire comme construction ou mettre en réseaux des images d'hier, d'aujourd'hui »[538]. Ce type de travail permet de penser la fonction de l'image dans le projet de formation d'un musée imaginaire. Ce qui devient visible est « le programme d'une mémoire historienne inédite et une méthode d'écriture en vue d'une 'histoire du regard' et des imaginaires collectifs »[539]. La fonction de l'image

[536] É. Arnoldy, *Présentation*, *op. cit.*, p. 12.
[537] *Ibid.*, p. 13.
[538] *Ibid.*, p. 15.
[539] *Ibid.*, p. 16.

est pensée *conjointement* : fonction archéologique, dialectique, monumentale/muséale, de mise en résonance, de critique, de document.

Il devient possible de penser la fin d'une singularité artistique. L'esthétique étant un espace de nouvelle formulation de toute singularité ou appartenance, la forme de l'essai cinématographique explore non seulement des possibles du cinéma, mais aussi les niveaux d'imbrication des images, des visions, des regards ; tout en essayant de construire cette figure, des typologies d'essai ont su formuler un espace d'exposition qui est aussi, parallèlement, un discours d'écriture d'une certaine mémoire historienne.

C'est la préoccupation d'une histoire à diagonales croisées : du visible, de l'image, du regard et de ses stratégies. Dans ce que ces composantes forment au niveau de la pensée, d'une pensée contemporaine des images et d'une écriture contemporaine des temps pluriels : temps de l'image, de sa réception, de la variabilité de ses rapports à une dimension historique. On peut ainsi « envisager le cinéma dans ses dimensions purement modélisantes, imaginaires, conceptuelles »[540], à travers une exploration de ses possibles pas toujours escomptés.

Le film émerge comme une virtualité, un espace d'agencements, parfois jusqu'à redéfinir une possible connaissance de ce qu'on peut appeler « cinéma ». On pourra dessiner un espace pour une telle histoire, pour « la maintenir en mouvement et en permutation plastiques »[541]. Le mouvement est celui des concepts qui forment les discours, les connaissances, les théories. On pourra décrire certains espaces esthétiques capables de nous faire repenser notre position de sujets, de spectateurs d'images, d'historiens ou de théoriciens. Cela peut être fait en considérant le cinéma comme quelque chose « à la jonction de pratiques artistiques et médiatiques diverses, parce que 'l'intermédialité constitutive' du cinéma depuis ses origines participe autant à le situer aux croisements de champs de savoir multiples »[542].

Notre parcours se réfère à des propositions d'historiens, de cinéastes mais aussi de philosophes et d'historiens de l'art. Nous avons convoqué des

---

[540] M. Tortajada, *Archéologie du cinéma : de l'histoire à l'épistémologie*, dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 14, nn. 2-3, printemps 2004, *op. cit.*, p. 20.

[541] M. Natali, *op. cit.*, p. 181.

[542] É. Arnoldy, *Le cinéma,* outsider *de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma*, *op. cit.*, p. 8.

dispositifs trouvant un point commun dans une préoccupation esthético-formelle et dans la capacité du film à se présenter comme lieu d'échanges entre visions, dispositions et construction d'un savoir, comme résultat d'une observation multifocale. Dans l'opération de recherche des liens possibles entre l'art et des sujets, le discours sur les images ou sur les films « caractérise désormais la manière dont un certain nombre de techniques, de propriétés visuelles, de formes et de propositions intellectuelles de la pensée cinématographique se trouvent réglées par une tout autre idée de l'art »[543].

On pourra en ce sens rassembler certaines chronologies historiennes, les variantes de la vision et de la lisibilité des événements, de la mise en image de la mémoire, ou encore la confrontation entre le discours des films et une vision possible de l'histoire du cinéma et de l'histoire. La notion de configuration, rattachée à celle de « lisibilité », peut dessiner les espaces ou les marges d'un tel discours. L'histoire du cinéma peut être repensée selon la force heuristique « des déplacements vers d'autres façons de penser, d'autres champs de savoir »[544] : vers des dispositions d'historicité en images.

La notion de « dispositif » comporte le fait de construire un certain type de savoir autour d'éléments dishomogènes : le temps, l'histoire, les images, la forme-essai. Dans les espaces entre ces dispositions, se montre « un ensemble de données et de relations qui définissent les conditions de possibilité non seulement de l'existence effective des dispositifs, mais encore de leur utilisation culturelle, institutionnelle aussi bien que textuelle »[545]. La question revient à la nature du cinéma, à sa position variable, au niveau des dispositifs qui se forment dans ses espaces, entre images, histoire et mémoire, anachronisme. Comme objet d'analyse, le film déplace les identifications « nécessaires » et parallèlement, ce qui peut faire du cinéma un moment de disposition de l'hétéroclite.

A partir de certains films qui forment une constellation entre les images et le temps, il devient possible de définir une *forme discursive contemporaine*, dont les déterminations montrent les imbrications et les

[543] L. Vancheri, *Cinémas contemporains. Du film à l'installation*, *op. cit.*, p. 14.
[544] É. Arnoldy, *Le cinéma,* outsider *de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma*, *op. cit.*, p. 8.
[545] M. Tortajada, *op. cit.*, p. 34.

croisements d'un procès historique ouvert. « A l'organisation linéaire des faits, des 'événements' ou des idées, se substitue alors le tracé d'un certain nombre de relations et d'imbrications qui ne nient pas l'histoire mais la font apparaître comme un champ de possibles pour un certain nombre d'accomplissements techniques et symboliques »[546]. L'esthétique du film se prolonge dans l'histoire, l'histoire se prolonge dans l'esthétique du film, mais toujours sans épuiser, ou accomplir, les agencements et les directions en un sens final ou univoque. En regrettant « la timidité, bien réelle de l'histoire face à des questions de théorie ou d'esthétique »[547], la recherche décloisonne des issues, tout en reconnaissant que l'œuvre d'art demeure un moment d'affirmation d'une dispersion, d'une pluralité et bien sûr d'une richesse. Pour pouvoir interroger des méthodes, des programmes, des positions des études en histoire du cinéma et en esthétique du film, on peut montrer les conséquences positives de l'ouverture de nouveaux espaces théoriques entre histoire, histoire et philosophie de l'art, histoire du cinéma et esthétique du film.

A partir des rapports qu'on pourra instaurer entre différents éléments du savoir, il ne s'agit pas d'assigner un sens établi à un certain dispositif ; il faudra proposer l'élargissement du questionnaire quant aux possibilités d'envisager une pluralité de passages autour d'un objet-cinéma mobile et qui dirige des agencements et des significations diverses. L'anachronisme montre une puissance heuristique si nous le pensons en tant que seuil opérationnel entre des pratiques, des représentations, des opérations symboliques : comme lieu d'échanges, des symptômes temporels, d'imbrications.

En particulier, nous avons pu voir comment certaines typologies de film-essai travaillent selon ces préoccupations : par des associations imprévues, des liaisons non immédiates, des formes de contact à construire.

Cela peut advenir grâce à celle que Jacques Rancière a appelé une « pensivité » des images. La « pensivité » pourrait être définie « comme ce nœud entre plusieurs indéterminations »[548]; elle est saisie par Rancière

---

[546] *Ibid.*, p. 45.

[547] É. Arnoldy, *Le cinéma,* outsider *de l'histoire ? Propositions en vue d'une histoire en cinéma*, *op. cit.*, p. 9.

[548] J. Rancière, *L'image pensive*, dans Id., *Le spectateur émancipé*, Éditions La fabrique, Paris 2008, p. 122.

comme l' « effet de la circulation entre le sujet, le photographe et nous […], du su et du non su, de l'exprimé et de l'inexprimé, du présent et du passé »[549]; l'inexprimé : c'est du temps inexprimé, c'est-à-dire du temps qui n'a pas été dit, qui n'a pas pu être dévoilé, ou dit, lit, analysé. Du temps invisible, ou virtuel, non calculé, resté en dehors de durées déjà assignées par des lectures et par une tradition.

Une certaine œuvre filmique de type essaystique montre un espace de négociation entre visibilité et invisibilité, présent (de l'image et du sujet) et passé : elle peut être le lieu symbolique où s'élabore un travail d'archive. La « pensivité » des images serait alors « la tension entre plusieurs modes de représentation »[550], en vue de la formation d'un ou plusieurs parcours dans la situation d'un temps pluriel dont nous sommes appelés à décrire les possibilités d'agrégation.

[549] *Ibid.*, p. 122-123.
[550] *Ibid.*, p. 123.

Chapitre 5

Wim Wenders : questionner le temps du cinéma

I. Une typologie d'essai cinématographique : *Tokyo-Ga* (1983).

L'expérience de Wim Wenders, déjà « ancrée » dans une histoire du cinéma vers le début des années 80, a fait découvrir une relativité et aussi une crise d'une certaine tradition, de l'idée d'un cinéma qui voulait croire encore à la cohérence de la réalité et des récits. Dans cette position, exemplifiée chez Wenders soit, par exemple, par le cinéma classique américain, soit par le cinéma d'un réalisateur comme Yasujiro Ozu, une fonction spécifique était assurée à la tradition, envisagée non seulement comme stabilité et codification de formes, mais aussi en tant que garantie de continuité dans la perception du réel et de son sens. La stabilité a longuement été cherchée par Wenders comme possibilité d'un ordre symbolique : comme régularité des jonctions entre passé, présent et futur.

La position de l'auteur de *Paris, Texas* a été longuement celle d'un réalisateur pour qui, dans la crainte de la mort du cinéma, il s'avère nécessaire de penser en images un autre rapport au temps et à ses configurations, outre qu'à un temps du cinéma perdu. Mais la position de Wenders montre bien, à ce propos, tous les doutes dans la recherche de cet espace de détermination d'une nouvelle expérience du temps. Reste la sensation d'un temps « bloqué », incertain, que le cinéma veut élaborer, dans la peur qu'il ne soit plus possible de délinéer une expérience de continuité.

Le parcours de Wenders est le témoignage d'une désorientation. Au cours de son œuvre, le réalisateur allemand s'est parfois dédié à la création de films en forme d'essai. Par exemple en réalisant *Nick's Movie* (*Lightning over Water* - *Nick's Movie*, 1979), il mélange, avec ce travail délibérément inaccompli, un discours de cinéphile, une préoccupation d'auteur et certaines positions d'historien-mémorialiste du cinéma, préoccupé surtout de montrer les pistes plurielles sur lesquelles s'articule le discours du

cinéma, entre vrai et faux, réalité et fiction, vérité et illusion, témoignage et reconstruction, vie et scène. Wenders expérimente les espaces, et les frictions, entre ces composantes. Il revient au film-essai au cours des années 80 et 90, avec *Reverse Angle : New York City, March 1982 / Quand je m'éveille* (1982), *Chambre 666* (1982), *Tokyo-Ga* (1983), *Notebook on Cities and Cloths* (1989) et *Les Lumière de Berlin* (*Die Gebrüder Skladanowsky*, 1995). Sa préoccupation s'est donc souvent liée à la définition d'une forme d'essai cinématographique où les positions personnelles sur l'idée de cinéma, sont présentes et soulignées à plusieurs reprises.

Reste au centre de ces parcours le retour constant à un cinéma rêvé, désiré, pensé ; en tout cas, c'est toujours à un mythe qu'on se réfère, pour le refaire, pour le récupérer, ou éventuellement pour en décréter la fin. En tant que réalisateur, « *en voyageant intensément dans le cinéma même*, Wim Wenders inscrit en fait son double rapport au cinéma, à un certain cinéma, à tout un univers d'images et de sons : un rapport de *filiation* et un rapport d'*alliance*, c'est-à-dire *un rapport d'enfant à ses Pères*, et *un rapport d'amitié et de connivence à ses pairs* »[551]. L'auteur le reconnaît quand il affirme que pour lui, « Tout film commence par des souvenirs, tout film est aussi la somme de nombreux souvenirs. D'autre part, beaucoup de souvenirs naissent de chaque film »[552].

Dans ce groupe de films est constante une certaine liberté de mouvement de l'œil cinématographique, qui *rassemble* des réflexions personnelles sur le genre du journal intime ou de l'autorefléxion, des recherches d'histoires possibles dans les espaces urbains, dans les mondes du cinéma, celui de Wenders-même et celui des autres réalisateurs cités, filmés ou convoqués : entre autres, les frères Skladanowsky, Nicholas Ray dans *Nick's Movie*, Coppola dans *Reverse Angle*, Antonioni, Spielberg, Herzog, Güney, Robert Kramer, Godard, Fassbinder (entre autres), dans *Chambre 666*, ou encore Herzog et Ozu dans *Tokyo-Ga*. La forme d'essai cinématographique de

[551] P. Dubois, *Le fil du rasoir. Petite ouverture sur le cinéma-mouvement de Wim Wenders*, dans P. Dubois - C. Petit - C. Delvaux, *Les voyages de Wim Wenders*, Éditions Yellow Now, Crisnée 1985, p. 29.

[552] W. Wenders, *Voleurs de cinéma. Extraits d'une discussion publique à Rome*, dans Id., *La logique des images. Essais et entretiens*, trad. B. Eisenschitz, Éditions L'Arche, Paris 1990, p. 62.

Wenders concentre son attention sur un cinéma à trouver et à chercher, constamment mis en doute et constamment réaffirmé. Wenders est constamment à la recherche du cinéma tout en signalant le risque de sa mort et de sa disparition définitive. Dans *Lisbon Story* (1994) par exemple, il propose son hommage à Chaplin *via* de Oliveira, au cinéma des origines, au genre western, à Vertov et à Keaton. Tout son parcours de réalisation est touché par cette relativité, qui ouvre un espace de questionnement du film, de la vision et des spectateurs, des images, de l'histoire du cinéma. Tout en désirant jeter un regard simple, immédiat sur le réel, Wenders affirme parallèlement le besoin de lier cette recherche du regard à un passé du cinéma, à un temps révolu de l'image. A une histoire du cinéma qui est déjà là. Son ouvrage naît suite à une « perte de confiance dans nos propres images, nos propres histoires et nos propres mythes »[553].

Il y a avant tout un désir de faire de l'image quelque chose de stable, une garantie en quelque sorte du fait qu'on peut encore pouvoir regarder le monde ; en réponse à un questionnaire sur les raisons de filmer, Wenders déclarait en effet en 1987 : « Quelque chose se passe, on voit la chose se passer, on la filme en train de se passer, la caméra la regarde, la garde, elle est sur pellicule, on peut la regarder de nouveau - re-garder ! La chose n'est plus là, mais le regard est là, la vérité du regard sur ce moment, la vérité de l'existence de cette chose, elle n'est pas perdue, mon regard n'est pas perdu, moi peut-être mais pas ce moment-là de ma vie »[554]. C'est au regard, pour l'auteur allemand, de se chercher un contact direct avec les choses ; tout regard, et celui du cinéma en particulier, participe de la découverte de l'importance de l'existence et de l' « être-là » des choses. Dans une recherche libre de contacts comme dans l'essai, le cinéma est capable de se mettre au service des choses ; de manière significative, il « arrête pour un moment la destruction progressive des apparences, du monde. La caméra, c'est l'arme du regard contre la misère des choses, qui est : disparaître »[555]. De ce point de vue, tout regard proposé ou cherché est un effort de sauvegarde de la disparition, de l'oubli, de la mort. Le cinéma est ce qui

[553] P. Buchka, *Wim Wenders*, trad. C. Jouanlanne, Éditions Rivages, coll. « Cinéma », Paris 1986, p. 16.
[554] W. Wenders, *Pourquoi filmez-vous? Réponse à une enquête*, dans Id., *op. cit.*, p. 10.
[555] *Ibid.*, p. 11.

sauve par sa capacité de saisir ce qui se passe. Il devient un outil de conservation de mémoire : de la mémoire d'un regard sur les choses, ou d'autres regards cinématographiques dont on se souvient et qui inspirent des travaux successifs.

Nous allons commenter un cas spécifique d'expression en images qui donne une place particulière aux procédures mémorielles. Wenders réalise en 1983 *Tokyo-Ga*. Sous forme de balade métropolitaine, cet ouvrage configure un mouvement parallèle entre mémoire personnelle du réalisateur, cinéphilie et recherche d'un nouveau sens du cinéma. On y retrouve une spécificité du cinéma de Wenders : proposer constamment un espace de discussion autour d'une crise du présent au niveau d'une culture du temps et d'une sensibilité cinématographique. C'est dans l'espace de cette crise, qui est aussi une crise temporelle, que son cinéma prend vie et se déplace sans cesse.

Wenders réfléchit sur les conséquences du « retour » des images du cinéma de Yasujiro Ozu, et en particulier de son film *Voyage à Tokyo* (*Tokyo monogatari*, 1953), outre que sur un possible imaginaire visuel contemporain. L'exemple que nous analysons constitue un itinéraire qui fait progressivement découvrir une idée de cinéma et le vertige qui peut naître du rapport d'écart et d'éloignement entre des temporalités : un passé qui n'est presque plus et un présent qui peut sembler « éternel ». La pratique du film-essai est convoquée pour interpréter le sens du passage et du positionnement sur cette « brèche » temporelle, sorte d' « entre-deux » qui attend encore une définition. *Tokyo-Ga* sera donc à saisir en tant que moment du cinéma wendersien où les formes du temps et le sens du regard du cinéma sont questionnés à partir d'un hommage à l'œuvre du cinéaste japonais.

Pour Wenders, le problème majeur est soit de trouver une place par rapport à la tradition des « maîtres » du cinéma, soit d'insister sur une division assez nette entre le passé et le présent. Constamment réaffirmés film après film, ces doutes s'insèrent dans une filmographie riche de « voyages-oscillations, accointances et disjonctions, travelling avant et travelling arrière, entre ces deux 'lieux' du cinéma que sont le réel et la

représentation, le vrai et le faux, le document et la fiction »[556]. Un questionnement du visible apparaît progressivement avec *Tokyo-Ga* : le visible que le regard wendersien cherche et le regard-symptôme d'une autre expérience passée du cinéma.

Les séquences du film d'Ozu insérées dans celui de Wenders présentent un double statut et une dimension ambiguë : ce sont des indices d'un réel qui n'est plus et aussi des représentations déjà données de ce réel, des visions qui avaient été prises par un autre : un travail sur le réel. L'opération réalisée en 1983 (et terminée en 1984) intervient sur des images de 1953 et en produit un nouvel agencement. Elles sont rendues disponibles pour d'ultérieures interprétations. La forme-essai accueille ces épreuves pour construire l'explication d'un présent incertain et une lecture des formes du passé selon leur capacité à nous questionner. Wenders met à l'épreuve son regard et ses formes de la création selon une idée qui semble l'accompagner depuis longtemps : « j'ai toujours eu l'impression que c'était dans la rencontre de deux idées ou de deux images complémentaires que mes films sont nés »[557]. Une rencontre qui n'est pas sans conséquences : tout film est déjà doublé, touché, par d'autres ; toute image peut être aussi la nouvelle présentation, modifiée, d'une image précédemment réalisée. Dans ces contacts avec l'histoire du cinéma, Wenders met en acte sa propre recherche du regard, des images.

Mais le présent ne semble pas pouvoir être orienté et axé sur les images du passé, comme Wenders le souhaite. Le « vrai » Japon rencontre le faux, la réalité homologuée croise celle représentée dans les films d'Ozu, un monde rêvé, d'illusion, questionne la conscience du présent et les développements actuels d'une société. On ne sait plus vraiment si le Japon dont on parle est une réalité, une vision ou la rencontre entre les deux. Wenders mélange des visions *effectives* du Tokyo contemporain, souvent commentées, avec des images d'Ozu comme celles qui ouvrent son essai. Dans l'espace entre les deux, reste l'espoir, pour l'essayiste, de pouvoir encore trouver des images *véritables*, qui aient à l'origine un projet, une position « morale », l'affirmation d'une *responsabilité* du geste

[556] P. Dubois, *op. cit.*, p. 26.
[557] W. Wenders, *Une histoire du cinéma imaginaire. Lettre à la rédaction des 'Cahiers du cinéma'*, dans Id., *op. cit.*, p. 136.

cinématographique. Dès le début, le prologue du film nous renseigne déjà sur la direction prise par Wenders : chercher un modèle, des images-référence qui puissent tracer un chemin. L'histoire du cinéma se déplace à partir de traces (visuelles) que l'opération de l'essayiste récupère et lit d'une certaine manière et selon une certaine sensibilité. L'essai permet à Wenders une liberté de déplacements et de filmages particuliers, avec le but d'aller chercher dans un monde lointain un certain regard, le seul « qui détermine si quelque chose a été vu »[558].

Chez Wenders, cette idée d'un regard « moral » a toujours été recherchée par des gestes, des visages, des déplacements de personnes dans l'espace : c'est la déambulation infinie comme possibilité de recherche d'un *regard différent*. Cela est poursuivi avec les yeux jetés en arrière, vers des images qui ont déjà montré quelque chose, qui ont déjà présenté une certaine vision (et aussi une morale) du monde. Les faire émerger constitue une des étapes principales d'une recherche qui pose avec netteté la question d'une définition de la nature du cinéma, des images, du regard même. Ce qui est emblématique, dans notre cas, c'est sans doute le fait que le film de Wenders commence avec les images d'Ozu. Sans cette référence, ce point de passage, l'essai ne pourrait pas commencer son parcours ; le début de *Tokyo-Ga* est emblématique : des images en noir et blanc, celles du film d'Ozu, sont aussi, parallèlement, l'incarnation du film de Wenders, sa nature primaire en quelque sorte, son point de départ et d'appui. Le début du film d'Ozu n'est pas seulement le commencement du film auquel rendre hommage ; il est ce qui est capable de structurer une nouvelle expérience, celle d'un spectateur-cinéphile, d'un passionné d'images, de quelqu'un qui a besoin de « mythes » pour pouvoir affirmer son point de vue. Wenders commence en commentant de sa propre voix sa passion pour le cinéma d'Ozu pendant le générique de début du film de 1953. Par la suite, nous voyons seulement les images en noir et blanc du film : c'est la séquence de début, où nous assistons aux préparatifs de départ vers la capitale japonaise de la part du vieux couple protagoniste. Aux visages, aux gestes, aux tonalités des voix est assignée la fonction de faire surgir un passé du cinéma en attente d'être récupéré et vu de nouveau.

[558] *Ibid.*, p. 138.

C'est exactement une présence massive de signes épars qui structure l'essai de Wenders : une réalité à saisir et à mettre en série pour construire une vérité possible du cinéma et de l'image.

Globalement, le cinéma semble être le seul qui peut incarner l'histoire parce que sa maîtrise du temps « le rend naturellement historien. Ce qu'on trouve ni dans le roman, ni dans la peinture qui ont un autre rapport au temps et au monde, plus reconstitutif ou contemplatif »[559]; le cinéma trouve une des ses raisons dans sa nature plurielle, signe d'une « simultanéité, qui lie en gerbe le temps, la lumière, le jeu, le corps, la pensée, afin de faire histoire. Le cinéma propose, presque par définition, l'intégralité d'un récit historique »[560].

La confrontation entre le cinéma et l'histoire se situe « entre la pratique de l'Histoire écrite et celle des images mouvantes, dans la mise en parallèle de deux narrations, de deux modes de transmission de la connaissance, de deux manières de 'mettre en mémoire' le présent pour qu'il devienne passé, et de sculpter le temps »[561]. Récemment, l'histoire est appelée de plus en plus à se confronter à une mémoire qui s'avère subjective et sélective, souvent peu attentive aux scansions chronologiques, ou aux reconstructions d'ensemble, à toute idée d'une rationalité évidente et assurément reconnaissable. La mémoire trouve ou cherche des effets et des événements, là où l'histoire s'efforce de voir des étapes et des passages dans un tableau global. Si, récemment, le rapport entre mémoire et histoire s'est configuré sous forme de tension, comme un travail dynamique du sens, il se trouve qu'une telle relation peut poser des questions à l'histoire, en élargissant son champ de façon considérable. Ainsi, l'émergence de la mémoire permet à la recherche de traverser soigneusement des époques pour en repérer un entrecroisement, pas toujours évident, de parcours. Dans cette situation, le sujet est confronté à plusieurs temps hétérogènes superposés, stratifiés et révèle, dans ses créations et constructions, « un champ privilégié pour le retour du fantôme »[562] : fantôme d'images, d'expérience et d'un cinéma qui ne se trouve jamais de façon définitive. Au même titre, le spectateur aussi

[559] A. Farge, *«* Le cinéma est la langue maternelle du siècle », *op. cit*., p. 135.
[560] *Ibid.*
[561] C.-M. Bosséno, *Les ailes de l'Histoire. Editorial*, dans *Vertigo-Esthétique et histoire du cinéma*, n. 16, « Le cinéma face à l'histoire », janvier 1997, p. 10.
[562] M. de Certeau, *L'Histoire, science et fiction*, *op. cit*., p. 86.

est questionné quant à sa position ; dans *Tokyo-Ga*, on est pris dans un mouvement « sans pouvoir s'arrêter entre le réel et la représentation, le vrai et le faux »[563] : entre la vision et le discours, la vérité de la vision ou de la représentation et la recherche des discriminations entre vrai et faux. Où se situe la ligne de démarcation ? Le film semble poser cette question, au moment où il interroge des images-trace qui néanmoins, nous informe la voix de Wenders, ont été capables de nous montrer aussi un moment historique et social d'un pays et ses transformations. Des images, donc, des prises de vue interviennent pour faire parler le réel ; en même temps, le film de Wenders affirme un détachement par rapport à ces représentations-là : le signe d'un temps de l'image qui a changé et où des images de type nouveau nous obligent à réviser certaines cognitions du cinéma.

La forme de l'essai est convoquée au moment où un monde personnel se déclare et affirme un état des choses ; le film se présente comme un objet « impur », qui se fonde sur des mouvements entre les images, ce qui caractérise souvent le cinéma de son auteur. Ce parcours est présent dès les premières étapes de la filmographie wendersienne : le quatrième long-métrage de l'auteur, *Alice dans les villes* (*Alice in den Städten*,1973) est traversé du début à la fin par des images : la photo d'Alice qui montre, selon elle, la maison de sa grand-mère ; les photographies réalisées par le protagoniste, lieu symbolique (et visuel) d'une histoire sur le monde américain qu'il doit écrire sans jamais arriver à le faire ; les photographies qu'il réalise avec Alice dans un photomaton ; celles que la police fait à Alice quand elle est retrouvée après sa fuite. Tout passe par là : l'image est ce qui marque notre passage dans le monde et notre position face aux objets et aux personnes. Il y a toujours un rapport entre nos images et l'idée que nous pouvons nous faire de la réalité. Pendant son activité d'artiste de l'image, Wenders n'a jamais cessé de poser cette question et d'en évaluer toutes les conséquences. Le rapprochement des pratiques mémorielles au cinéma, permet l'ouverture d'un champ d'analyse et de travail qui maintient au centre les potentialités heuristiques de l'anachronisme : comment interagir avec les vides du rapport image-réel ? Comment contribuer, *par* l'image, à mettre l'image en mouvement constant ? Comment penser un

[563] P. Dubois, *op. cit.*, p. 26.

sujet en rapport aux pratiques de l'image et du cinéma ? Un sujet en rapport aux formes du temps et aux images émerge.

II. Des traces de cinéma

Tokyo-Ga se veut un passeur de temporalités. De ce point de vue, le cinéma se rapproche d'un dispositif qui s'efforce de voir et de faire voir, de montrer et de s'exposer, de faire circuler des images dans un espace qui devrait pouvoir définir des possibilités pour des sujets, en croisant le visuel aux typologies du discours. En proposant un bilan sur des images, *Tokyo-Ga* relance le discours sur le cinéma, en questionnant les manières de notre compréhension des images. Le lien avec le passé et ses formes est révélateur d'une crise par rapport à la tradition et à la continuité qu'elle a longuement sollicité et postulé. En tant que protagoniste de la déambulation du film, Wenders s'inscrit directement dans cet espace où une expérience de continuité semble s'effacer ; ses images montrent un monde japonais après la fin d'une époque précédente qui est aussi une époque où une fonction des images était encore claire et évidente.

C'est la raison de la nature d'archive du film : faire opération de mémoire d'un cinéma qui n'est plus. Nous pouvons souligner la force d'un « récit » historien fait à partir des possibilités offertes par la pluralité de l'archive ; outre que la présence d'une réalité intense, vive et opaque, on trouvera dans l'archive la proposition d'un réel constitué par une pluralité de temps : temps des événements, d'une société et de ses lois, ou de toutes les voix qui, d'une façon ou d'une autre, semblent échapper à tout système réglé d'exposition. Et aussi, des temps du cinéma. C'est comme si, « de ce monde disparu, revenaient aussi des traces matérielles des instants les plus intimes et les moins souvent exprimés d'une population aux prises avec l'étonnement, la douleur ou la feinte. L'archive pétrifie ces moments au hasard et dans le désordre »[564]. Mais l'archive est aussi la proposition chaotique de temps éloignés, de faits et gestes perdus, de configurations mémorielles qui n'existent plus ou qui se sont modifiées au fil du temps. C'est le motif d'une autre peur de Wenders : voir disparaître tout un

[564] A. Farge, *Le Goût de l'archive*, Éditions du Seuil, Paris 1989, p. 18.

patrimoine de visages, gestes, pensées et regards ayant appartenu à un pays qui semble désormais s'être transformé. Ses images « personnelles », qu'il espère retrouver, forment déjà l'archive d'un temps du cinéma.

Des images surgissent dans le film : un long plan fixe de trains dans la ville, ou un gamin dans une station de métro, le résultat d'une élaboration des traces des films d'Ozu, qui montraient souvent des trains en marche, des enfants et leurs familles. Le début de *Tokyo-Ga* est très clair : en y ajoutant une longue introduction verbale pour expliquer les raisons du projet, l'auteur fait commencer son film avec le début du film d'Ozu. Juste après, et seulement à cemoment-là, *son* film peut vraiment commencer. Et ce n'est pas fortuitement que la première image de Wenders est celle d'un train arrivant en gare, reprise explicite d'un des nombreux trains des films d'Ozu. Ce qui frappe, en outre, c'est la longueur du plan, plus long que celui de l'auteur japonais ; c'est comme si Wenders voulait faire durer ce plan le plus possible, en mettant en évidence ce prolongement sur l'axe temporel par rapport à l'effet de longue durée que les trains des plans d'Ozu ont eu sur son expérience de spectateur-cinéphile. Le geste wendersien veut nous introduire à une durée du plan, au niveau temporel et de ses effets sur notre perception de spectateur. Le cinéma se recrée, se prolonge ; il se déplace parmi les traces disparues du monde d'Ozu et ce qui en reste encore, menacé.

Le filmage de Wenders déclare quand même dans le présent, sa dépendance des formes admirées et cherchées. Le réel cherché par Wenders configure les signes d'une expérience du spectateur (et du sujet) contemporain, de quelqu'un qui semble constamment surpris par ce qu'il voit autour de lui ; mais toute prise de vue, tout cadrage, tout matériau choisi pour le film est hanté par l'absence du monde d'Ozu, et par tout ce qu'il laisse en termes de regard : parfois Wenders essaye de répéter le plus exactement possible des cadrages du réalisateur japonais, même au niveau de longueur focale, mais il se rend compte de la différence profonde qui semble désormais les séparer. Son geste n'est plus celui d'Ozu. La route filmée par Ozu est autre chose et Wenders déclare ressentir qu'un certain genre de plan ne lui appartient plus. Dans un passage du film il montre, en séquence, la même rue filmée avec deux longueurs focales différentes, la

seconde étant celle chère au réalisateur japonais. Mais ce geste répété ne fait qu'éloigner le temps de l'image d'Ozu.

Les images des films d'Ozu semblent inciter Wenders à répéter un certain type d'expérience cinématographique, mais le nouveau geste se trouve en décalage avec celui venant d'un temps perdu du cinéma. Il essaye de filmer la ville de son temps, avec des ateliers qui fabriquent des reproductions de nourriture à exposer dans les restaurants ; tout cela, qui témoigne bien sur d'une expérience de désorientation, est aussi une modalité de répéter un certain geste de documentation déjà proposé par Ozu. Néanmoins cela ne peut pas éviter à Wenders de se sentir quand même un étranger dans un monde qu'il continue d'explorer. Son rapport au vrai s'étant « compliqué », étant devenu indirect, à chaque déplacement dans la ville il ne peut que proposer des débuts d'une recherche en images et sur le sens du regard. Incertain, il pense se diriger vers le nouveau parc Disneyland mais il n'y entre pas ; sa caméra s'arrête juste après sur de jeunes gens imitant la mode et la danse américaines des années 50, suivis par d'autres aux prises avec les écrans de plusieurs jeux vidéo.

En ne pouvant pas répéter le passé, filmer comme dans le cinéma d'Ozu, reste la possibilité de donner force à une vision désirée, recherchée avec obstination le long de toute une activité entre les images ; cette image, serait pour Wenders du côté du vide, du néant, de l'absence, de la trace d'un cinéma qui n'est plus et qui est déjà mémoire. Le symbole sur le tombeau d'Ozu, « Mu », signifiant le vide, le néant, qui est pour Wenders tout ce qui reste dans le cinéma présent, est aussi, dans la vision de la culture zen, la soustraction, l'espace vide, ce qui reste après avoir éliminé le trop ou le trop plein ; ce vide serait la possibilité d'un sens absolu, résultat d'une renonciation au superflu, à l'excès. Le manque serait à poser en rapport au cinéma : lui soustraire ses gestes spécifiques comme le montage, l'histoire et le récit, les mouvements de caméra. Le faire repartir de loin, d'une phase où il doit encore découvrir ses gestes, ses positions, ses points d'ancrage par rapport au réel : l'idée de redécouvrir le filmage dans sa globalité. Mais plus qu'un retour aux origines du cinéma et du filmage, il s'agirait de repenser un développement de l'image en mouvement, du cinéma, des films, des théories de l'image. En pensant à une autre historicité de l'image, le geste

de Wenders insère la présence de cette historicité dans les espaces d'un monde qui apparemment « ne voit plus rien ».

Les opérations qui essayent de donner des lectures du temps, ne pourront pas envisager une lecture accomplie, définitive, qui ne pourra jamais se produire parce que l'homme, et l'histoire qui nous parle de lui, seront toujours du côté des vérités partielles, des savoirs incertains, des interprétations ouvertes et variables. Le regard de Wenders découvre une certaine relativité, une certaine faiblesse. Dans son cas, l'essai se propose de sauver un temps perdu en le récupérant, même en connaissant son détachement temporel par rapport au présent. Sa construction est constamment sur le seuil entre le temps d'Ozu et son temps, les rythmes d'Ozu et les siens, l'absence du corps d'Ozu, disparu en 1963, et la présence souvent virtuelle, faible, incertaine, du corps de l'auteur allemand, dont la voix calme se substitue à un corps qui ne fait son apparition qu'en forme médiate, indirecte : cadré dans un écran vidéo d'une salle de jeux. C'est donc aussi un travail de l'absence que Wenders propose ; travail qui est conduit sur le corps du cinéma (les traces d'Ozu, de ses images) et sur soi-même, en forme presque d'auto-analyse, en tant qu'héritier et récepteur d'images. Son expérience des images est indiscutablement le signe d'une perte, d'un regard que l'on continue de proposer, mais sans pouvoir signaler un futur pour le cinéma.

Un des buts du travail d'historien, selon François Hartog, est de « transformer le voir en savoir ou en 'voir clair', assurer l'adéquation […] entre le récit et le réel, ou mieux, faire que le récit dise les choses dans leur évidence »[565]. Ce type de savoir peut être reformulé selon les exigences spécifiques du cinéma. La forme-essai, selon les préoccupations wendersiennes, cherche à expliquer un certain fonctionnement de cette convergence.

A l'époque actuelle, des pratiques historiennes, des méthodologies de recherche et des préoccupations typiques de l'expression cinématographique, semblent converger. C'est le cas du film de Wenders, préoccupé, outre que de rendre hommage à Ozu, de proposer une sorte de bilan sur l'état du cinéma sous forme de « chronique » ou de

[565] F. Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les histoires*, Éditions Gallimard, coll. « Folio histoire », Paris 2007, p. 95.

questionnement. Wenders en personne interroge ceux qui restent de l'époque d'Ozu comme son acteur récurrent ou son opérateur à la caméra. Dans son film, des voix (y compris la sienne) se présentent pour briser les illusions du cinéma présent.

C'est la mémoire, avec son temps, ou ses temps, qui engendre des ouvertures, des brèches sur l'apparente continuité du tissu temporel. Wenders travaille sur un tissu mixte de temps et images. La forme de carnet de voyage du film se structure sur les brèches qui introduisent soit une nostalgie pour le passé, soit une inquiétude quant aux destins du cinéma. Entre ces tensions, le film demeure un lieu d'agencements, un espace de positionnement d'un sujet pris entre des images : les siennes et celles des autres. C'est en passant parmi ces images que Wenders établit la construction d'un chapitre de sa propre autobiographie, où il est constamment question de poser le rapport entre la vie et l'image, mais aussi entre le vrai et le faux.

Ce sont les témoignages de l'acteur Chishu Ryu et de l'opérateur Yuharu Atsuta, collaborateurs fidèles d'Ozu, à re-proposer l'épaisseur humaine de son cinéma; parallèlement, le témoignage de Werner Herzog sur le besoin obsessionnel d'images « nouvelles », est cohérent avec l'idée d'une crise du cinéma qui a été longuement un lieu récurrent de la filmographie wendersienne. Le regard porté sur le passé s'accompagne de la recherche d'un cinéma nouveau et différent, autre, non encore vu ou pensé, l'idée visionnaire d'un regard projeté dans le futur. En croisant les témoignages, Wenders parle de la nostalgie pour une filmographie aimée et pour un monde perdu et aussi des préoccupations qui structurent son idée de cinéma. Si Herzog déclare de ne plus pouvoir trouver des images intéressantes dans le monde « normal », dans la civilisation occidentale contemporaine, Wenders affirme sa volonté de chercher encore et encore dans la confusion des villes et dans un monde plein d'images et de signes. Donc, de chercher un cinéma qui peut-être existe encore quelque part. Mais un doute reste et opère dans le film : essayer de refaire Ozu ou chercher un autre cinéma qui apparemment ne se trouve que très difficilement ? Et encore, solliciter (ou relancer) une unité entre caméra et référent ou séparer la vie d'images devenues de plus en plus menteuses et fausses ? Si le cinéma d'Ozu a pu

ambitionner à représenter la vie simple des gens ou les transformations dans la société japonaise, celui de Wenders cherche avec insistance le contact au vrai, tout en sachant que son regard est pris dans la contradiction, ou dans la suspension, entre le vrai et les formes de la falsification, entre la réalité et l'artifice. Sa vision de Tokyo est une vision « d'après », qui doit essayer de re-positionner les temps fragmentés de l'image. Au fond, Wenders demeure un auteur qui croit au cinéma ; sa position est toujours en équilibre instable entre l'artifice, qu'il voit (et filme) partout et la découverte possible d'une réalité intense à sauvegarder. Cette tension n'est pas nouvelle dans son œuvre : il suffit de penser à *Alice dans les villes* ou à *Nick's Movie*. Sa présence dans *Tokyo-Ga*, et son désir de recherche autobiographique, sont pensés comme des opportunités de cadrer au mieux les fragments d'un discours en images, de cette temporalité éclatée d'expériences d'images. C'est dans l'image, en tous cas, qu'on mesure l'oscillation wendersienne entre une auto-définition et le risque d'une perte de soi. Chaque image prise au cours de la déambulation japonaise est soit un rappel d'une expérience précédente et désormais disparue, soit l'effort de se confronter au monde en tant que regardeur, auteur, filmeur ; comme tel, Wenders ne renonce pas à faire de l'image un lieu d'indétermination *et* de nouvelle affirmation. L'image est soit le lieu d'une incertitude, d'un sujet désorienté, soit le début d'un parcours d'identité, s'affirmant à partir des images d'Ozu, de leur mémoire, de leur utilisation et circulation. Il s'agit « d'un cinéma qui, s'il arrête ses errances, ne peut trouver que sa propre mort »[566]. La recherche dans le Tokyo du film est aussi celle d'un œil disponible aux contacts, capable de présenter la richesse et aussi l'ambiguïté du réel ; mais cet œil cherchant le cinéma ne procède pas de manière structurée, en préférant le déplacement constant et l'oscillation. Si la ville n'est rien d'autre que ce qui se présente à la vision, le geste du filmeur essaie de rassembler les fragments du réel pour les harmoniser à cette mémoire du cinéma en construction. L'œil est en même temps libre de se déplacer et déjà déterminé par un cinéma déjà là, à reprendre, utiliser, élaborer. La recherche conduite à Tokyo est soit dirigée vers la réaffirmation d'un pouvoir du

[566] P. Dubois, *Le fil du rasoir. Petite ouverture sur le cinéma-mouvement de Wim Wenders*, *op. cit.*, p. 30.

cinéma et des images, soit pensée comme forme de valorisation d'un récit des choses et des visages.

La forme wendersienne de l'essai élabore avec ses moyens et ses stratégies, des formes mémorielles. Ces formes produisent un renversement du cours régulier du temps. Le parcours de *Tokyo-Ga* affirme la position difficile de l'essayiste cinématographique, pris entre un appel des formes venant du passé et le désir de conférer à l'expérience temporelle une configuration autonome, inédite, dérivée de la position de celui qui veut écrire une histoire nouvelle. Wenders, qui ne semblait pas voir un futur pour le cinéma à l'époque, reste néanmoins intéressé aux formes de vie japonaises, qui semblent configurer un présent sur lequel le passé est parfois encore incrusté. Il continue de les filmer, de témoigner un monde où il y a peut-être quelque chose à sauver : des présences anonymes dans une ville, comme dans les histoires quotidiennes d'Ozu, ou le calme apparent d'un regard qui est confronté à la frénésie de la ville contemporaine. L'essayiste se surprend d'un jeu de golf où le but originaire est perdu et ce qui reste est seulement le geste plastique de tirer la balle ; sa caméra voyage dans les rues de Tokyo, dans l'attente d'une révélation, d'un visage ou de gestes que nous avons oubliés. Il semble persuadé que dans les espaces et les temps du présent, on puisse encore trouver des hypothèses pour une vision future de l'humanité. Pour lui, le sens du cinéma réside dans la durée du cadrage, comme dans le cas du jeu du golf, ou dans la présence de quelques témoignages hors du temps présent (Herzog, l'acteur d'Ozu, Ryu, ou encore son opérateur, Atsuta).

Le savoir historique, le rapport avec l'archive (d'images, de mots, de discours), la recherche de liaisons de lecture, sont des « mises en agitation » de la régularité des parcours explicatifs. Il est toujours question d'affronter la complexité des objets artistiques étudiés, avec la complexité des configurations du temps qui s'engendre à partir des analyses. Une forme d'essai comme celle de *Tokyo-Ga* semble accepter ce type de complexité : il s'agit d'un type de cinéma qui se signale pour les efforts de mettre en pratique d'autres possibilités heuristiques autour d'une pensée possible sur le temps. En outre, il affiche sa capacité d'affirmer une nouvelle « torsion » de l'historiographie ; il est question d'évaluer comment le cinéma et

l’histoire composent une nouvelle variable, non définitive mais indicative d’une certaine monade temporelle.

Chapitre 6

Le cinéma, l'histoire, la mémoire : l'essai selon Chris Marker

I. Mettre à l'épreuve le temps et les images : *Sans soleil* (1982).

Avant de nous arrêter sur les liens étroits entre la pratique cinématographique de Chris Marker et les problématiques de l'histoire et de la mémoire, il peut être convenable de rappeler brièvement son itinéraire artistique.

Avec une œuvre vaste et assez diversifiée, liée, d'un point de vue historique, à la Nouvelle Vague et à la recherche d'un cinéma d'expression personnelle, le cinéma de Marker semble vouloir se détacher d'une perspective trop nette d' « expression d'auteur » dotée d'une spécificité forte, d'un signe indiscutable. Sa filmographie refuse les étiquettes et a engendré plus d'une fois une certaine difficulté à se faire saisir par une perspective d'analyse exclusive. S'il est vrai que son parcours est celui d'un documentariste hanté par la mémoire, le temps et les images, reste le fait qu'une bonne partie de sa production semble pouvoir aller au-delà d'un niveau traditionnel de documentation.

Ce qui caractérise en profondeur le cinéma de Marker est la curiosité pour le monde, qui se développe avec les voyages, les explorations, les expériences culturelles, sociales, politiques, anthropologiques. Depuis les années 50, Marker n'a pas manqué de diriger son regard cinématographique vers des terres lointaines, comme la Russie, le Japon, la Chine, Cuba, l'Afrique. Non seulement dans un souci de témoigner de réalités autres, mais aussi dans le but d'édifier, au fil du temps, une sorte d'archive des images du monde. Dans cette démarche, les peuples qui l'intéressent sont souvent confrontés à l'Occident, dans un parcours qui croise parfois l'enquête anthropologique, à laquelle il emprunte souvent des questions et des préoccupations.

Comme il a bien été mis en lumière par Guy Gauthier[567], le cinéma de Marker doit beaucoup, semble-t-il, à tout un imaginaire littéraire, et culturel, qui nous a parlé de terres lointaines, de peuples fascinants et aussi mystérieux, de la curiosité humaine pour l'inconnu, l'aventure, le voyage, l'exploration, la curiosité culturelle[568]. Mais il a ajouté à cette perspective, déjà évidente au cours des années de sa première formation (la période des années 20-30 environ, où il lit beaucoup de livres d'aventure et de voyage), un caractère qui se lie strictement à sa dimension de réalisateur : le besoin d'un regard technologique, celui du documentariste ou du chercheur d'images qui a assigné au cinéma une place très importante dans la constitution d'un certain imaginaire.

Voilà déjà toute une série de questions qui reviennent souvent dans sa filmographie : le besoin d'un cinéma de recherche, un rapport avec le film documentaire et une identité expressive difficile à fixer, entre film-enquête, méditation ou vagabondage intellectuel, cinéma-vérité et réflexion en images. Des questions de mémoire croisent depuis longtemps les films de Marker, au point de constituer un véritable point de convergence des espaces multiples, et souvent éclatés, de son univers artistique. Le thème de la mémoire se croise à la proposition de formes selon les voies de l'essai cinématographique.

En outre, on souligne une volonté d'être toujours dans l'histoire pour en saisir les mouvements. Dans sa filmographie, il est souvent difficile de trouver avec netteté des lignes-guide, des points fixes, une démarche définitive. On a pu parler, par exemple, d'une sorte de « bestiaire » qui revient dans beaucoup de films (le chat, la chouette), d'une certaine fascination pour les terres orientales ou pour les thèmes politiques (une partie de son œuvre est dédiée à l'actualité et à l'engagement politique à gauche). Mais il semble nécessaire d'élargir encore le discours, jusqu'à des

---

[567] *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*, Éditions L'Harmattan, coll. « AudioVisuel et Communication », Paris 2001.

[568] Parmi les auteurs de référence de Marker ayant écrit des récits de voyage, on peut rappeler François-René de Chateaubriand (1768-1848), Gérard de Nerval (1808-1855), Alphonse de Lamartine (1790-1869), Théophile Gautier (1811-1872) et Jules Verne (1828-1905). Plus récemment, on peut rappeler Roland Barthes (1915-1980) et Nicolas Bouvier (1929-1998). *L'empire des signes* (1970) de Barthes a peut-être au moins partiellement inspiré *Sans soleil*. Mais aussi la littérature populaire de science-fiction et la bande dessinée semblent avoir eu une fonction déterminante pour la formation culturelle de Marker et sa fascination pour l'inconnu, le merveilleux et l'impensable.

questions de civilisation et d'histoire. Le cinéma de Marker propose souvent des contacts entre des formes de l'histoire, des régimes de temporalité et d'historicité, des images de plusieurs genres.

Un regard ample et complexe est demandé. Il peut être important d'observer comme le cinéma est intervenu, chez Marker, dans le prolongement et la complexification d'un projet global de définition de l'expérience.

Si la parole littéraire avait constitué un moyen fondamental de découverte de mondes lointains, avec le cinéma, et aussi avec la photographie, on entre désormais dans une dimension où le concept de visibilité est destiné à transformer les enjeux du voyage, de la connaissance, de la documentation, de l'exploration de mondes inconnus.

Un film comme *Sans soleil* (1982) ne fait que confirmer cette tendance. L'élément technologique y croise l'imaginaire, en le travaillant, en le modifiant, en proposant une nouvelle direction aux possibilités de construction de notre connaissance du monde. Cela était déjà évident avec *Si j'avais quatre dromadaires* (1966) : analyse (et commentaire) d'images photographiques venant de voyages par le monde, confrontations entre des regards et découverte de différences dans un visage, un lieu, une expression. Marker avait donc déjà commencé à mettre en ordre son archive d'images et à édifier son expérience personnelle du monde. *Sans soleil* accomplit cette exigence d'une expression de soi à travers des phrases, des images et des pensées, des liaisons parfois non vues ou inattendues ; le commentaire de *Sans soleil* trouve des références importantes dans des textes désormais classiques de la littérature européenne comme les *Lettres sur la tolérance* (1689-1705) de John Locke, les *Lettres persanes* de Charles Louis de Sécondat, baron de Montesquieu (1721), les *Lettres philosophiques* de Voltaire (1734), *Les Souffrances du jeune Werther* (1774) de Johann W. Goethe, ou encore *Les relations dangereuses* (1782) de Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos et *Les dernières lettres de Jacopo Ortis* (1802) d'Ugo Foscolo, pour ne rappeler que quelques exemples marquants.

La démarche de Marker ne s'arrête pas au documentaire traditionnel, ou à un travail de documentation ethnographique ; des questions spécifiques au niveau formel, de création, entrent en jeu dans son oeuvre. Réalisé après un

parcours d'environ trente ans, *Sans soleil* pose une « question, plus intéressante pour la définition du domaine que pour celle du film : est-ce encore un documentaire ? Il en a en tout cas tous les éléments constitutifs : prises de vue en direct, matériaux visuels hétéroclites (images d'archives, bandes dessinées, photographies, textes cités), cohérence par le discours et non par l'intrigue romanesque, commentaire »[569].

Quelque chose de très spécifique semble caractériser ce parcours en images : une forme labyrinthique, un va-et-vient visuel constant entre des lieux différents du globe, une volonté de décentrer le regard. On va voir comment cette absence d'un noyau central bien défini est un des motifs de la richesse du film.

La question d'un « point de vue » ou d'un « point d'observation » est centrale dans *Sans soleil* ; voyage apparemment sans repères physiques ou mentaux, le film assigne la collocation d'un discours et d'un signifié à une pluralité de possibilités : voix, parole écrite, image, signes visuels. Si le film ne semble pas refuser certains traits d'une identité documentaire, il permet en même temps une expérience résultant plus difficilement assignable.

Avec ce film, Marker montre qu'il veut renouveler à la fois les possibilités de lecture de la réalité et des conceptions du temps et de l'espace. Il s'agit d'une démarche typique du film-essayiste, qui montre vouloir utiliser de façon inédite les mêmes matériaux qui se présentent au réalisateur du cinéma documentaire, au point que « l'art du documentaire procède alors de la collecte vagabonde (c'est en général un esprit curieux toujours prêt au voyage), et du collage plutôt que du montage. Un visage capté au passage, une scène tout juste entrevue ici, un séjour plus prolongé ailleurs, une réflexion saisie au vol s'organisent dans sa méditation en une sorte de poème ou d'essai »[570].

Ces problématiques se lient toutes, d'une manière ou d'une autre, au rapport entre réalité et témoignage ; elles montrent combien des questions de mise en intrigue et de construction, sont constitutives du parcours markérien.

---

[569] G. Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Éditions Nathan, coll. « Nathan Cinéma », Paris 1995, p. 210.
[570] *Ibid.*, p. 208.

Ce qui nous intéresse, en particulier, est de signaler, au niveau de cette recherche ou « essai filmé », des pratiques et des stratégies de montage qui semblent aller dans la direction d'une « prise en compte » critique du matériau choisi pour le film : précisément des visages, des scènes, des lieux, des images, et, comme grands « opérateurs » au cœur du film, le temps et la mémoire. Dans le cas de *Sans soleil*, le collage produit un « montage de connaissance » qui n'hésite pas à se charger d'une hétéronomie particulière. Nous allons individualiser dans la structure du film, une ample perspective de « travail du sens » à partir du montage envisagé comme une démarche de mise en relation de matériaux. Cette démarche, ne peut pas être pensée comme une méthode réglée, mais comme une libre faculté de mise en relation ou en examen : une possibilité d'agencement pluriel de séries visuelles de nature variée. Il s'agira, de notre point de vue, d'analyser comment le film de Marker se préoccupe, dans sa forme, de faire interagir les problèmes liés à l'histoire et à son écriture avec un questionnement incessant de l'image ; sous cet angle d'observation, *Sans soleil* peut indiquer comment rendre plus complexes certains modèles de temps, jusqu'à « traverser l'épaisseur de mémoires multiples, retisser les fibres de temps hétérogènes, recomposer des rythmes au *tempi* disjoints »[571].

Si le film se situe entre deux pôles, le document et la fiction, le réel et la mise en intrigue, c'est en vertu d'une exigence : parvenir à traiter, par le moyen du cinéma et des images, des problèmes d'histoire et de mémoire.

Dans ses films, Marker a souvent poursuivi un exercice de décryptage de la complexité du monde : un monde à montrer avant tout, mais aussi à lire, à interpréter, à comprendre historiquement. Dans cette démarche, les images ont un rôle fondamental : elles ne sont pas seulement le lieu où une certaine réalité semble être déposée, mais aussi le moment (critique, intellectuel, d'enquête) où un certain savoir s'engendre ou se transforme. Les images sont des traces, des indices d'une série de pratiques, de manières d'être, de « possibilités de survie » face à la mondialisation. Dans ses film, Marker « s'intéresse à tout, parce que tout est trace, tout est mémoire, et la mémoire

[571] G Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, *op. cit.*, p. 39.

est image, ou plutôt, les images sont la mémoire »[572] ; cela explique peut-être la grande importance assignée, dans *Sans soleil* mais aussi dans *Level Five* (1996), à un réseau d'images de nature diverse, de l'image cinématographique à l'image photographique jusqu'à l'image électronique. Si dans *Si j'avais quatre dromadaires*, par exemple, Marker semble s'intéresser aux possibilités créatives à partir de la mise en série d'images fixes, commentées par des voix, dans *Sans soleil* il travaille avec un but : positionner l'image au centre d'une série de pratiques de la connaissance, pour pouvoir la considérer comme un carrefour où s'engendrent des discours autour de l'identité, de l'histoire et de la mémoire. Ces « voyages en images » autour du monde vont « de l'exploration du réel à celle de l'imaginaire, du signe au mythe, de l'espace au temps et du passé à l'avenir »[573].

L'hybridation de formes visuelles de *Sans soleil* caractérise aussi une grande partie de la production de son auteur : il suffit de penser à *La jetée*, réalisé en 1962 : une forme fictionnelle à partir d'images fixes avec un seul bref passage d'image en mouvement. Ou encore, au CD-rom *Immemory*, (1997), un parcours de mémoire multimédia, ou à son utilisation de la vidéo[574] ou de l'installation[575].

Tout, dans le monde, devient signe, ou trace, tout nous donne la possibilité d'un décryptage devenant le véritable travail du cinéma. A ce propos, le seul cinéma documentaire ne semble plus suffire au réalisateur : une dimension de film-essai permet d'aller encore plus loin, jusqu'à pouvoir expérimenter des types de vision avec des images et des formes de l'histoire. Le film est enrichi par un commentaire, qui relance un rapport avec le champ littéraire, et par un besoin de dispersion et de désagrégation, ne menant plus à une simple documentation mais à un travail d'explication et de réflexion. Tous cela, avec la conviction qu' « Il faut des images pour faire de l'histoire, surtout à l'époque de la photographie et du cinéma. Mais

---

[572] G. Gauthier, *Chris Marker écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*, *op. cit.*, p. 37.
[573] *Ibid*.
[574] Marker réalise en vidéo, entre autres, *L'héritage de la chouette* (1989), *Berliner Ballade* (1990), *Le tombeau d'Alexandre* (1992) et *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (2000).
[575] Deux exemples : *Zapping Zone (Proposals for an Imaginary Television)* (1985-1994) et *Silent Movie* (1994-1995).

il faut aussi de l'imagination pour *revoir les images* et, donc, pour *repenser l'histoire* »[576].

Sans soleil est un essai qui vise la possibilité d'une interprétation de la réalité, mais aussi une nouvelle réflexion autour de l'histoire et de l'historicité des images. Un circuit se forme, entre l'histoire et son écriture, la mémoire et ses effets, les images et leurs apparitions, usages et transformations. A partir de plusieurs séries d'images , *Sans soleil* ne fait qu'élaborer une forme visant un questionnement des disciplines qui étudient le temps, sous l'angle de l'histoire, de la mémoire et de l'anachronisme. Le film montre ouvertement sa dimension historienne, son projet de construire un « bilan » de l'humanité sur la base de ses visions et idées sur l'image ; mais il accomplit aussi le travail d'élaboration d'un nouveau type d'histoire, capable de poser plus d'une question à l'art et au cinéma.

Sans soleil fait de la « mise à l'épreuve » du temps un des ses enjeux les plus importants: dans le film, le temps devient l'axe de réflexion à partir duquel tout discours, toute image, toute mise en relation d'images, découvrent un espace opérationnel. Cette possibilité, pour essayer de *construire une mémoire* pour l'époque future, d'effectuer des tours et détours sur la brèche du temps, jusqu'à l'opportunité de *construire une tradition* qui, à l'époque du film, reste encore à chercher et à trouver. Les traces du passé dans le monde actuel, engendrent une réflexion sur la séparation ou la distance entre deux moments, deux temporalités. Avec *Sans soleil*, ce qui s'engendre est un « espace d'images » permettant de repenser et re-interpréter la dimension visuelle contemporaine.

Au cours du film, Marker présente le personnage de l'artiste-technicien japonais Hayao Yamaneko et son œuvre. Il est retenu comme un exemple important d'action dans l' « espace d'images », au point que sa présence dans le film est tout à fait centrale.

A propos du rapport entre réalité et image, entre le réel et sa représentation, Yamaneko aurait trouvé une solution, celle de changer potentiellement toutes les images du passé, en les transformant à l'aide d'une machine, la « Zone ». Marker nous indique qu'Yamanako est convaincu d'avoir créé des images moins « menteuses », moins fausses que

[576] G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, *op. cit.*, p. 251.

celles que l'on voit d'habitude à la télévision. Dans sa visuelle, elles se donnent finalement pour ce qu'elles sont vraiment, c'est-à-dire des images, et non la forme compacte, transportable d'une réalité qui est désormais devenue inaccessible, peut-être pour toujours. Le décalage temporel des images d'hier et d'aujourd'hui, que le film nous montre, semble comme « absorbé » par la transformation technologique du visuel, opérée par la machine. Tout peut potentiellement « entrer » dans cette machine. Un problème éminemment historien, celui d'une réalité qui passe et qui s'éloigne de nous, pour parfois disparaître, rejoint les transformations que les machines peuvent faire subir à la dite réalité. La question est centrale : quelles images, quelles visualisations, quelles positions d'observation, nous garantissent une construction adéquate de la mémoire ? Et inversement, comment la mémoire, et un temps qui revient en forme anachronique, continuent de faire sentir leur présence dans les transformations toujours plus évidentes de notre modalité de regard sur le réel ?

Dans le film, le contexte télévisuel apparaît souvent comme un lieu d'images « menteuses », de formes transportables de réalité, de modèles et codes de reproduction du « vrai ». Des copies. L'« espace d'images » devient ici lieu de discussion sur les images, sur le cinéma, mais aussi sur l'histoire, quand elle demande un nouvel agencement des pratiques et des stratégies d'utilisation de l'image même. Il n'est pas seulement question d'une « confiance » aux images, mais d'un enjeu encore plus vaste : savoir discerner les positions et les déplacements dans l' « espace d'images » ; pour faire cela, Marker « n'hésite pas à contester […] le témoignage des images du passé, revenant ainsi sur la mémoire »[577].

Si la démarche de Jean-Luc Godard, avec les *Histoire(s) du cinéma*, confirme l'idée d'une croyance dans l'image, en suggérant le fait que les images sont le support d'une vérité, peut-être lointaine ou perdue mais qu'il est possible de rechercher, une idée importante dans l'œuvre de Marker réside dans la possibilité, donnée au spectateur, de discuter les modalités avec lesquelles les images peuvent produire de la mémoire. L'espace de l'image, pour Marker, est un lieu de luttes, de stratégies pour qu'elle assume un certain degré spécifique de vérité. Si Godard semble convaincu du fait

[577] G. Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, *op. cit.*, p. 210.

qu'une histoire du cinéma conduite en images puisse montrer enfin un sens véritable du cinéma, dans son parcours complexe et ses formes, Marker pense que chaque image et chaque montage d'images n'assument de signification que dans un questionnement constant, surtout selon leur capacité d'interroger le temps : soit pour donner un sens aux opérations mémorielles, soit pour faire du cinéma un outil renouvelé de pensée.

Il devient donc nécessaire d'abandonner un point focal fixe et de proposer un mouvement constant d'instances : le visuel, le verbal, l'histoire. Des visions multiples. Marker cherche des questions à poser en images : loin des systèmes, son cinéma veut servir de « facteur d'agencements ». Avec *Sans soleil*, l'analyse du film est saisie par un élargissement de préoccupations et d'objets, multipliant le nombre d'écritures à interpréter : il faut envisager un travail en contact avec des problématiques croisées : « la mémoire et l'oubli, le réel et l'imaginaire, l'histoire et la subjectivité […], l'émotion et la pensée, l'origine et le futur, le cinéma et la photographie, le texte et l'image »[578]. Marker utilise l'écriture du commentaire pour contribuer à ultérieurement complexifier le temps. Les lettres qui le structurent ne sont pas en relation temporelle avec les images qu'on voit ; une forme est cherchée où le commentaire « n'est pas subordonné à l'image et entretient avec elle une relation riche »[579]. L'image et le texte se relancent et donc se complètent réciproquement.

Une idée revient dans les films de l'auteur : voir des images signifie se connecter à un univers, à un imaginaire, à toute une série de représentations, mythes, constructions de fantaisie, symboles, idéologies, souvent dans le désordre. Le Japon est chez Marker un de ces « mythes ». Dans *Lettre de Sibérie* (1958), cette position a déjà des conséquences : montrer la Sibérie ne veut pas dire, pour Marker, d'en donner une interprétation, ou d'en proposer des directions de lecture. Il s'agit plutôt de partir d'un itinéraire personnel, d'un goût pour des lieux et des personnes, des animaux ou des scènes insolites. On ne privilegie pas, dans cette expérience, des renseignements de type économique, géographique ou ethnologique ;

[578] P. Dubois, texte d'introduction, dans *Id.* (dir.), *Théorème*, n. 6, « Recherches sur Chris Marker », Éditions Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2002, p. 7.
[579] J. Lévy, *Chris Marker: l'audace et honnêteté de la subjectivité*, dans R. Prédal (dir.), *Le documentaire français*, *CinémAction* n. 41, 1987, p. 127.

Marker travaille à transformer cette région en lieu mythique. Au cours des années, la tendance à la dispersion sera confirmée : dispersion et multiplication d'un temps qui n'est plus univoque (*La jetée*), pluralisation des visions du monde (*Si j'avais quatre dromadaires*), amplification de la portée « politique » des images du présent, grâce aux possibilités de lecture offertes par le futur (*2084*, 1984).

Sans soleil ne fait pas exception. Si par exemple la vie urbaine japonaise retient fortement l'attention de la caméra, il y a d'autres éléments de la construction globale qui semblent destinés à rester hors d'une règle d'identification. On revient à la question de la forme du film : une juxtaposition de prises de vue, des retours sur des sujets déjà apparus, un véritable goût du déplacement. Le spectateur est parfois dépaysé, contraint à suivre un parcours erratique qui n'est pas toujours d'immédiate compréhension. Les lieux d'une histoire éclatée et des images superposées font leur travail de multiplication temporelle.

Pourquoi il n'y a pas de clés évidentes de lecture ? Pourquoi n'arrive-t-on pas à insérer le film dans un type spécifique d'expression cinématographique ? Comment, à travers les images et le commentaire, quelque chose commence à se dégager à l'horizon ?

Marker vise à « se faire l'intercesseur d'une réalité, fugitive et partielle sans doute, mais communicable. Le temps passant, la réalité se dissout, ou pour le moins, devient historique, c'est-à-dire de plus en plus fictive. Du fait d'un concours de circonstances, elle devient mythe »[580]. La réalité montrée par le film est souvent mise à distance : par les mots superposés, par la variation globale du système des images, par une mise en mouvement de l'attention du spectateur. La machine de Yamaneko n'est qu'une des modalités pour essayer cette mise à distance pouvant engendrer un jugement critique.

II. Distances d'images, distances temporelles.

Il est question de traverser une pluralité de temps : passé, présent et futur. Chaque temporalité a des signes visuels spécifiques et dans le film, il est

[580] G. Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, *op. cit.*, p. 162.

question de faire dialoguer ces moments. Le Japon, l'Afrique, l'Europe forment un seul grand espace d'élaboration d'un sens du temps, en vue de la description de « l'expérience d'une pratique active de la mémoire »[581].

Au tout début du film, dans une sorte de « prologue » aux images qui vont suivre, nous voyons le plan de trois enfants dans un paysage de campagne, qui, nous dit la voix *off*, a été tourné en Islande en 1965. Déjà un autre lieu et un autre temps par rapport au Japon (montré massivement peu après) et à l'an 1982. Mais il y a une question peut-être encore plus importante : cette image d'Islande, la voix du commentaire nous informe, n'a jamais « marché » avec d'autres images, elle n'a jamais vraiment trouvé de place dans un ensemble construit par un montage hypothétique. En répétant les mots d'un mystérieux personnage qui adresse des lettres à la femme qui les lit, la voix *off* définit ce plan comme une « image du bonheur ». Le film nous fera suivre, entre autre, le « destin » de cette image. Le commentaire creuse les distances temporelles, en faisant « retour » sur des images et en lisant les lettres adressées par le filmeur qui les a laissées pour la postérité. S'exprimant sur l'auteur des lettres au temps passé, la voix de femme nous informe immédiatement de la distance temporelle de cette image d'Islande, qui néanmoins est là, en ouverture, en pleine évidence.

On a donc déjà une série de questions bien posées, qui reviendront dans le film et qui confirmerons cette idée initiale de « précarité », de doute, d'incertitude. Il s'agit donc d'un ensemble d'images (que nous verrons : les images montrées dans le film *Sans soleil*) et d'un autre plan qui ne colle pas avec le reste. Un doute est déjà posé, pour la suite du film : combien d'images, ou quelles images, pourront coller avec les autres ? Est-ce que le film nous montrera seulement des images bien « liées » dans une structure ? Le choix est au spectateur : c'est en regardant *Sans soleil*, nous suggère Marker, que nous pourrons par exemple rapprocher d'autres prises de vue et celle d'Islande, pour confronter leurs espaces réciproques. Pour faire un travail de mise en rapport : notre regard « est porté non seulement sur les images mais entre les images »[582] : non seulement sur l'image en soi,

[581] E. Dyotte, *Déplacements. Pour une circulation de l'expérience : autour de 'Sans soleil' de Chris Marker*, dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 17., n. 1, « Cinélekta 6 », automne, p. 60.

[582] F. Niney, *L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans*, dans P. Dubois (dir.), *op. cit.*, p. 101.

comme objet de discours et d'analyse, mais aussi sur ses relations avec d'autres images.

Il y a déjà un certain nombre de directions ouvertes par ce prologue : une critique envers une idée de montage peut-être, ou une idée de cinéma : la recherche d'un ensemble, d'un bloc d'images en vue d'une leur définition ou d'une leur « mise en système ». Ce problème initial, le positionnement d'une image dans un ensemble ou une totalité, aura dans la suite du film une importance stratégique: les autres images qui suivront, poseront la question de leur fonction dans le reste du flux visuel du film. Ensemble avec le plan des trois enfants d'Islande, nous aurons d'autres prises de vue n'étant pensables que seules. Ou dont les rapports au reste sont à créer.

Ce problème d'une « mise en système » d'une série d'éléments (des images, dans notre cas) est au centre de toute une recherche. Ce fait, qui donne comme résultat la construction d'un ensemble, la formation d'une structure globale, est un enjeu fondamental, dans le sens qu'il nous mène à repenser toute une série de questions de théorie cinématographique et d'esthétique du cinéma.

Nous avons déjà parlé de montage ; nous avons donc placé notre objet d'attention, le film dans sa structure, sous un angle d'observation spécifiquement formel. Du tout début du film, *Sans soleil* montre vouloir arriver à un sens (un ensemble global) à travers une recherche formelle (un montage possible d'images). Mais il arrive aussi à poser un doute sur une distinction désormais traditionnelle entre deux types de regards, l'un préférant « respecter » le plus possible les prises de vue du tournage et l'autre donnant au montage une fonction de création plus ample à partir de ce qui a été tourné. Il s'agit d'une distinction qui crée deux champs de lecture du cinéma : « sur l'ensemble d'un film, le choix prioritaire de la prise de vues ou du montage implique un style, une manière d'être, une attitude dans le rapport entre l'instance énonciatrice qui gouverne le film et l'objet filmé »[583]. La tension entre deux pôles, le document d'un côté et la construction de langage de l'autre, crée une hypothèse de connaissance déterminée. A travers les stratégies formelles de *Sans soleil*, nous allons analyser la manière dont une temporalité multiple et éclatée contribue à

[583] G. Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, *op. cit.*, p. 143.

faire du film une phase de lecture de certaines contradictions du réseau d'images actuel. Le parcours dévoile progressivement comment on peut « 'réécrire' le souvenir tiré des images »[584].

Très tôt, le film déplace de façon nette les attentes du spectateur et sa position. Après un premier doute à propos de la possibilité d'insertion d'une image dans un groupe d'autres images, le regard de Marker choisit une autre direction : ce qui semblerait être un film à caractère sociologique sur le Japon contemporain ; un regard curieux se pose sur une certaine variété de types humains au cours d'une traversée sur un ferry-boat. Le plan d'ouverture du film n'a donc plus de relation avec ce qui suit. On se trouve en présence de lieux différents : l'Islande et le Japon. Par la suite, le film nous montrera progressivement que Marker a pour but aussi de mettre en relation des temps différents ; les images d'Islande, tournées en 1965, viennent d'un autre temps et d'un autre lieu, mais il semble nécessaire de les monter avec le reste pour avoir un objet nommé *Sans soleil*. Par la suite, des images du passé seront transformées par une « vision futurible », celle de la « Zone », qui semble toutefois, à l'époque du film, de plus en plus proche. Elle n'est pas la seule « machine » de création d'une position et d'une mise à distance en sens temporel ; la télévision est l'autre présence importante du film de Marker, avec les jeux vidéo. Elles ressortent de ce monde actuel montré dans sa multiplicité de visages.

Le Japon constitue un endroit fondamental pour le filmeur ; ce pays est observé depuis plusieurs points de vue : social, culturel, anthropologique. La structure du parcours de documentation est celle d'un mouvement continu, entre lieux et temps, entre Orient et Occident, entre des images (de cinéma, de télévision, des images vidéo ou encore de synthèse) et la quête d'une « réalité » que Marker ne cesse de chercher partout. Ce parcours est conduit progressivement comme une enquête devant beaucoup à une tension « en histoire » : montrer des éléments de la réalité (à travers le cinéma), montrer que la perception de la dite réalité change selon les points de vue posés sur elle, enfin montrer la construction d'une stratégie mémorielle par images. Des préoccupations historiennes dialoguent avec la position du cinéaste, à travers la construction d'un réseau visuel. Des images du Japon

[584] C. Blümlinger, *L'essai et le cinéma*, dans S. Liandrat-Guigues - M. Gagnebin (dir.), *L'essai et le cinéma*, *op. cit.*, p. 57.

appellent d'autres images d'Afrique et vice versa, des idées (la liberté, l'imaginaire, la justice sociale) sont croisées avec des images et des lectures du temps.

Une telle juxtaposition de temps différents a souvent représenté, dans le cinéma de Marker, une perspective importante. Soit en sens idéal (chercher des images d'un monde meilleur dans des pays comme Cuba, la Chine, la Russie ou le Japon), soit de façon plus concrète, dans les films à caractère militant, comme *A bientôt j'espère* (1968), *Puisqu'on vous dit que c'est possible* (1974) ou *Le fond de l'air est rouge* (1977). Selon Marker, l'œil du cinéma peut être présent là où le monde change, se transforme, ou simplement dans toutes les occasions où la réalité semble digne d'être filmée. Ses voyages autour du monde sont des recherches de regards autres avec lesquelles confronter tout un système, celui d'un œil dominant (en sens culturel, anthropologique, politique).

Une même préoccupation caractérise *Sans soleil*. L'œil du cinéma est encore une fois à la recherche du monde. Cet aspect de « quête » et de mise à l'épreuve, est par exemple bien évident dans les nombreux détours que le film nous propose dans le Japon contemporain. Ce pays est vu selon une multiplicité de lectures possibles : comme le lieu par excellence du contemporain, comme un monde *autre* par rapport à l'Occident, comme une réserve de signes à déchiffrer, ou encore comme un lieu de survivances : croyances, petits faits quotidiens, regards inattendus sur les choses. Selon cette dernière perspective, on retrouve le thème du voyage et de l'exploration d'une réalité qui n'est pas connue (ou qui est mal connue), vue comme une nouvelle possibilité de sens, comme un bloc complexe (personnes, visages, lieux, cérémonies, événements historiques et vie quotidienne) encore à analyser, à décrypter, à rendre signifiant. Mais le Japon est aussi le lieu d'un grand développement technologique, le pays où les jeux-vidéo ont très tôt fait partie de la vie quotidienne et où les artistes peuvent s'exprimer avec la technologie. On peut alors poser la question suivante : quelle place pour le cinéma, dans un tel contexte qui semble échapper à un regard univoque ?

La présence d'une dimension plurielle, multimédia, est au cœur de ce parcours d'exploration du temps et de la mémoire. Le Japon de Marker pose une perspective dans une dimension « entre-images ».

Les images sont sans doute un des objets dominants du film. Si Marker commence avec un plan mystérieux, qui ne sera mieux expliqué que plus loin, le reste du parcours de *Sans soleil* ne fait que confirmer cette tendance : un œil parcourt le monde, en tenant compte de deux lieux, qui reviennent régulièrement dans le film : le Japon et la Guinée-Bissau, qui ne sont pas seulement deux pays culturellement très éloignés, mais aussi deux lieux que le film essaye de lier incessamment, de monter, en assemblant des fragments, des prises de vue, des « pièces » ou des débris visuels. Le cinéma émerge donc comme geste capable de lier des lointains et de faire un nouveau temps à partir de ceux qui sont assemblés.

La pratique de montage de Marker ne suit pas un ordre, ni de type narratif, ni, souvent, de type strictement logique. Le montage rapproche des lieux du monde et des temps qui se joignent par une « mise en relation », par un geste de liaison. En effet, la coexistence des temps constitue un des thèmes les plus important de son cinéma : le film devra nous renseigner sur les possibilités de lier des époques, des histoires, des visages, des gestes. De faire de l'histoire, mais en sautant d'un motif à une idée, d'une image à un souvenir, d'un visage à un lieu. Chez Marker, « l'Histoire apparaît comme une histoire en cours, non exclusive : au sens où d'une part le spectateur ne la regarde pas défiler de l'extérieur, d'autre part elle n'est pas supposée avoir une fin et une seule. Le film fait au contraire de l'Histoire une reprise […] ; entre ici et là-bas, aujourd'hui et naguère, se trame un jeu ouvert de renvois et d'inclusions réciproques »[585].

Il n'y a pas nécessairement de relations entre certaines prises de vue du Japon et de la Guinée-Bissau : on est en présence de deux « continents différents qui interrogent le cameraman dans sa pratique professionnelle, son désir de laisser la guerre, la macro-politique pour ne peindre plus que la banalité des rituels quotidiens »[586]. Mais la Grande Histoire et la petite histoire, ne sont pas séparées et continuent de se superposer. Les kamikazes et la Seconde Guerre Mondiale, mais aussi le prières au temple des chats et

[585] F. Niney, *op. cit.*, p. 102.
[586] Y. Lardeau, *L'empire des mots*, dans *Cahiers du cinéma*, n. 345, mars 1983, p.60.

la fête nationale pour toutes les filles de vingt ans. Les grands événements comme les luttes coloniales, avec des scènes de vie quotidienne dans les villages africains. Parce qu'il est avant tout question de chercher avec insistance une réciprocité, une égalité entre celui qui filme et ceux qui sont filmés.

De façon significative, ce qui suit le plan d'ouverture du film est une image noire. Une image sans soleil, sans lumière. La voix *off* du commentaire, après nous avoir informé que l'image d'ouverture ne peut pas avoir une véritable place dans un ensemble, nous dit qu'enfin, il était mieux de faire suivre au plan du noir, parce que, au moins, on pourra voir le noir qui a été inséré. On pourra comprendre la direction qu'on a voulu donner au matériau, la séquence qu'on a créé. Les images du bonheur, que Marker a toujours cherché dans le monde[587], ne sont pas possibles désormais, parce qu'une image de bonheur est unique est elle ne peut pas être associée : elle sera probablement suivie d'images de mort, ou de guerre. D'absence de bonheur, faute d'avoir oublié les enjeux de la recherche d'images : la possibilité du bonheur, suite à une égalité entre le regardant et le regardé, se révelant, néanmoins, souvent très difficile à obtenir ; au point que le filmeur, au cours de son parcours, constate que « ce qui le regarde est proprement indéchiffrable : immergé dans un paysage inconnu, bombardé d'images qu'il ne comprend pas, le voyageur n'a pas encore trouvé d'accès à 'l'image de l'autre' »[588].

Après le noir initial, d'autres images surgissent : la première montre des avions de guerre. Et d'autres images de guerre, ou d'aliénation, suivront : des guerres de libération anticolonialistes, des parias de la société, qui, dans un Japon développé, vivent dans le désespoir. Ou encore, on verra des gens qui déambulent dans toutes les directions : à Tokyo, l'œil du réalisateur est attiré par n'importe quel événement. Désormais, les images qu'il a tournées au Japon se sont substituées à sa mémoire : elles sont sa mémoire. Leur mise en relation peut produire des configurations : la recherche du film n'a

[587] On peut penser à *La jetée* (1962), *Le joli mai* (1962) ou *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), comme trois épisodes de cette recherche. Globalement, on peut affirmer que pour Marker, le bonheur réside en quelque sorte dans la complexité de nos tissus mémoriels.

[588] B. Lemaître, *'Sans soleil', le travail de l'imaginaire*, dans P. Dubois (dir.), *op. cit.*, p. 71.

d'autres buts que celui de composer une structure où des peuples, en train de perdre leur mémoire, sont confrontés à d'autres pour lesquels l'histoire pourrait être encore à construire. Le temps se montre complexe, entre un imaginaire du futur (que le Japon a en quelque manière contribué à inventer) et une imagination pour élaborer les images de guerre ou de libération des opprimés (comme dans l'Afrique post-coloniale).

Toute prise de vue n'est pas seulement l'attestation d'une adhérence au réel, mais aussi le point de départ pour des parcours plus amples, rendus possibles par le commentaire aux images[589]. Une structure labyrinthique prend forme, où tout ou presque est susceptible d'une nouvelle lecture, d'ultérieures interventions sur des matériaux de témoignage.

La possibilité d'une unité manque. Le début nous l'a déjà montré : pas de séquences linéaires. Pas de sens apparent et prévisible. Seulement des images en bribes, à re-collecter dans un ensemble plus vaste. Le film pourrait aussi avoir des trous, des espaces vides. L'idée de recherche, d'exploration, de voyage d'expérience, donne la possibilité du recueil de fragments anodins et fortuits, qui n'ont pas nécessairement un rapport entre eux et surtout avec un tout global. Un premier exemple nous est donné par la séquence sur le ferry-boat, juste après le début du film. La caméra nous offre une longue série de cadrages sur des voyageurs. La fragmentation est nécessaire ; chaque visage, chaque position, chaque geste des personnes cadrées est une histoire en soi, ou mieux la possibilité d'une histoire. Cette démarche sera confirmée par la suite : des visages, des gestes, des figures dans des espaces et des contestes, des animaux, des lieux, et un commentaire qui lie ou défait les liens entre tout ce que nous sommes en train de voir. Des personnes dans une rame du métro seront ensuite filmées en fragmentation, juxtaposées à des images de films d'horreur, qui visualisent leurs rêves.

[589] Il est significatif que le commentaire ne soit pas une simple forme d'explication directe des images, comme un élément « ajouté », mais qu'il soit pensé et structuré sous forme de lettres qu'une voix de femme lit au cours du périple visuel. Il s'agit des lettres d'un personnage, jamais montré dans le film, qui semble avoir parcouru (et vu) le monde entier.

Marker, qui a été photographe[590], n'oublie pas une question fondamentale de n'importe quelle démarche de l'image : c'est-à-dire, les façons et les possibilités de lecture qu'elle crée. Il s'agit d'une question théorique importante : définir les enjeux d'une image au moment où elle dédouble la réalité, tout en nous en offrant une copie. Presque toutes les images du film sont susceptibles d'ouvrir à un tel questionnement, pour le fait qu'elles « fonctionnent à la fois comme trait d'union et écart entre ici et là-bas, maintenant et jadis, entre la voix qui les donne à voir et ceux qui les regardent avec elle »[591].

Sans soleil s'efforce de proposer une longue série de coupes de la réalité, selon des préoccupations historiennes et en suivant la nécessité d'un montage anachronique. Lire des images, en proposer des agencements, se fait à un niveau de relation du cinéma avec certaines questions typiques de la démarche historienne. Un des objectifs du film est, en ce sens, montrer la possibilité (et la praticabilité) d'une histoire pensée selon les supports visuels, et mise en acte à partir de préoccupations photographiques, cinématographiques et plus globalement visuelles.

A partir du film et de sa spécificité, il s'agit alors de montrer un rapport, une interaction, entre certains caractères du cinéma et des images et un problème majeur de l'époque actuelle, la mémoire. Elle constitue un enjeu fondamental pour la compréhension soit évidement du passé, soit du présent, le moment que nous vivons, qui se construit toujours dans un rapport déterminé avec le passé.

En tant que sujets et en tant que protagonistes d'une civilisation, nous devons nous confronter avec notre passé et avec la façon de penser ce passé, de le « travailler », d'interagir avec lui. En tant que sujets contemporains, nous nous trouvons souvent à interroger le temps. En plus, nous sommes aujourd'hui dans un monde marqué en profondeur par les images et par les représentations visuelles : « jamais l'image ne s'est imposée avec tant de force dans notre univers esthétique, technique, quotidien, politique,

[590] *Coréennes* (1959) et *Le Dépays* (1982) sont deux œuvres photographiques qui témoignent de l'activité plurielle du cinéaste.
[591] F. Niney, *op. cit.*, p. 106.

historique »[592].

Les disciplines, les constructions de modèles de lecture, les savoirs, se trouvent rapprochés en cet espace d'une présence forte et distincte de l'image. Elle est au cœur de plusieurs démarches d'analyse et d'interprétation, et en même temps elle contribue de manière décisive à transformer ces pratiques.

La civilisation contemporaine, et notre identité aussi, passent par une interaction avec la mémoire et par un besoin de nous confronter avec le système des images. Le cinéma a une fonction essentielle en tout cela : il est envisageable en même temps comme un dépôt de visions du monde et comme le lieu critique d'où s'engendrent des questions sur notre identité. Il y a donc un rapport entre mémoire et identité. Dans le film de Marker, cette relation se lie à l'échange continu entre image et réalité. Le Japon de Marker peut devenir mémoire car des images nous le montrent et des mots interviennent pour élargir le questionnaire quant à une recherche en termes mémorielles ; le sujet abordé peut exister en images parce qu'une mémoire en a fait un mythe, à parcourir plusieurs fois au cours des années. La forme labyrinthique de l'essai markérien essaye de proposer une visibilité et la possibilité d'une compréhension en termes mémorielles ; comme l'a souligné François Niney, « Au déterminisme linéaire, local et 'objectif' de l'actualité, se substitue un tissu de connexions mnésiques réintégrant […] la dimension des possibles évanouis ou encore à venir »[593].

Nous pouvons concentrer l'attention sur un caractère fondamental du film en tant qu'objet : ce qu'on peut appeler son degré « opérationnel ». Nous allons revenir plus loin sur cette expression.

Sans soleil envisage la construction d'un discours, ou la proposition d'une démarche critique autour des civilisations, de la vie contemporaine, de l'histoire. Une utilisation tout à fait spécifique du rapport entre les images et la voix du commentaire contribue à déplacer les catégories habituelles du film. Là où les images sembleraient vouloir recueillir la variété des manifestations humaines dans le monde, la voix lisant les lettres

[592] G. Didi-Huberman, *L'image brûle*, dans L. Zimmerman (dir.), *Penser par les images : autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Éditions Cécile Defaut, Nantes 2006, p. 13.
[593] F. Niney, *op. cit.*, p. 109.

du voyageur intervient souvent pour éloigner notre regard de ce que nous venons de voir ; la voix assume souvent une fonction de variation, de changement, de passage, ce qui crée aussi une ou plus bifurcations possibles dans le temps. Il y a par exemple un passage où, sur des prises de vue de plusieurs coins et endroits du monde en époque contemporaine, la voix commente les possibilités de pouvoir, un jour ou l'autre, parvenir à une mémoire absolue. Mais c'est déjà une analyse pensée au futur.

Voici les premiers mots du commentaire : « La première image dont il m'a parlé, c'est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965 »[594]. Nous voyons les trois enfants dont on parle ; notre regard est déjà projeté vers le passé, pour le fait que l'image dont il est question se réfère à un passé qui n'est plus là. Une date, 1965, indique encore plus précisément l'appartenance à un moment passé. Dès le début, le film est marqué par une discordance, une non-correspondance entre des images filmées et leur reprise à distance temporelle. L'image d'ouverture, qui n'a pas, au tout début, une position et peut-être un sens, trouvera à un certain moment du film sa position. Mais il faudra avoir vu d'autres images et avoir traversé d'autres expériences du temps.

Ce qui intéresse le réalisateur est de nous présenter une série de questions en interaction. Le film nous propose une superposition entre au moins trois lignes temporelles:

1) Le temps du film: le contemporain (l'an 1982).

2) Le temps passé: il interagit avec le présent pendant tout le film, dans un désordre qui superpose présent et passé, des images du présent et des images du passé. Mais la présence du passé est encore plus complexe : tout le tissu d'images du film, plus ou moins éloignées dans le temps, est à son tour mis à distance en sens temporel par la voix du commentaire, qui, depuis une dimension « de l'analyse », élabore un certain éloignement des images.

3) Le futur. On imagine qu'une bonne partie du commentaire du film est

[594] S. Krasna (alias C. Marker), *Sans soleil*, dans *Trafic*, n. 6, printemps 1993, p. 79.

constituée par les mots, les affirmations, les pensées d'un personnage imaginaire, qui vit dans un futur lointain et qui adresse des lettres où il commente les images du temps présent : les images que nous sommes en train de voir dans le film. Le futur est donc la dimension à partir de laquelle les images du présent peuvent être analysées, revues, commentées. C'est à partir de cette dimension, on apprend du commentaire, qu'un jour un film nommé *Sans soleil* sera réalisé. Il semble donc un film hypothétique... mais qui existe quand même. Le futur, qui semble annoncer le film *Sans soleil*, est donc déjà là, déjà présent, au point de bouleverser nos partitions temporelles habituelles.

Entre ces trois temps, il y a une superposition continue. Un rôle important est donné au questionnement sur le temps passé, sur l'histoire passée et donc sur la mémoire de notre civilisation; ce questionnement engendre plus d'un doute sur la possibilité de mémoire dans le contexte contemporain. A plusieurs reprises, une véritable obsession du cinéma de Marker fait son apparition: la rencontre entre des images et le temps. Le réalisateur revient très souvent, dans son œuvre, sur le besoin de témoignage par le moyen d'images. *Sans soleil* ne fait que confirmer cette tendance, qui est aussi un besoin existentiel : filmer le monde, être présent là où l'histoire ou l'actualité sont directement visibles, pouvoir se souvenir de ce qui a été, en proposer au spectateur des figures qui néanmoins doivent être placées en perspective. Des films comme *Lettre de Sibérie*, *Le joli mai* (1962), *L'ambassade* (1973), *Puisqu'on vous dit que c'est possible*, *Le fond de l'air est rouge*, *2084* ou *Berliner ballade* (1990), entre autres, montrent cette nécessité.

Filmer, documenter, montrer : tout un travail de témoignage que le cinéma semble être appelé à faire. Dans le cas de *Sans soleil*, les prises de vue demeurent souvent sans des déclarations d'intention ultérieures : par rapport à d'autres films précédents de Marker, on est moins dans des démarches d'un cinéma politique et d'intervention et le discours devient plus riche et en même temps plus nuancé. Mais cela n'empêche pas de repérer, au fond du parcours, un questionnement peut-être décisif : la nécessité de construire, étape après étape, événement après événement, une

archive visuelle de tout ce qui est possible de filmer, collecter, recueillir en images.

Il est symptomatique qu'un des discours les plus évidents du film concerne le rapport entre la réalité et les images de synthèse. Si nous prenons par exemple tout le bloc d'images relatives au Japon, nous pouvons remarquer une sorte d'obsession pour le quotidien, cette banalité qui intéresse encore l'artiste. Mais derrière le petit, le quotidien, le banal de la vie, il y a la Grande Histoire : la guerre, la souffrance, la mémoire d'un autre pays et d'autres temps, peut-être l'oubli (de la guerre perdue, des bombes sur Hiroshima et Nagasaki, des traditions).

Une séquence semble très emblématique : celle où nous voyons un marché du poisson à Itoman, sur l'Ile d'Okinawa. Les femmes du marché, sont considérées par les gens de l'île comme les véritables dépositaires de la mémoire et de la tradition. Mais les traditions, encore vivantes et respectées, comme nous montre la séquence suivante d'une cérémonie sur l'île, constituent seulement un des visages d'un pays difficile à saisir de façon exhaustive.

Le montage markérien juxtapose les espaces et les temps, souvent sans un plan général de connexion entre les passages ; il travaille à l'opposé du cinéma classique, qui vise la création d'une structure formelle et narrative avec un plan d'assemblage logique. Cela faisant, Marker essaye de faire du film le lieu d'une variation constante, d'une possibilité de transformations. Cette opération lui est possible en effectuant, à l'intérieur du film, des divisions, des distinctions, des variations sur l'échelle temporelle.

Ce qui intéresse Marker est de montrer la « relation d'un présent interrogatif (le regard en cours) avec un passé incertain (où l'image fut fixée) sous l'instance d'une parole ultérieure qui les relie (actuellement) et les relit (depuis un futur) »[595] ; c'est encore l'exemple du plan « islandais » qui nous explique cet entrecroisement d'interventions sur une image : il faut partir d'un regard venant du passé, l'an 1965, quand l'image fut prise ; ensuite, le regard de l'essayiste pourra relier cette image à son temps actuel, son regard actuel, celui qui ne sait pas comment faire « fonctionner » l'image avec d'autres. Après cette constatation, une prise de parole déplace

[595] F. Niney, *op. cit.*, p. 109.

encore le contexte : c'est la « présence » de l'auteur des lettres qui se lie à un certain nombre d'images prises dans le monde et qui doit chercher comment les historiciser ou les hiérarchiser. Mais la traversée des temps ne s'arrête pas : c'est dans un futur encore ultérieur qu'aura lieu une nouvelle relecture de toutes les images prises.

Le « film » ne cesse donc jamais de trouver les déterminations qui en altèrent la nature et le sens. *Sans soleil* peut seulement proposer une mémoire toujours à recommencer, comme les images qu'il propose. Un exemple se trouve déjà au début. Après le temple dédié aux chats, nous voyons un paysage avec une montagne entre les nuages, suivi de deux plans de vagues de la mer, la deuxième montrant aussi un chien sur la plage. Un autre plan montrant la terre d'en haut clôt la séquence, suivie par le plan d'une fille africaine sur un bateau à la mer. La fille se tourne vers la caméra et juste après ce geste, l'image s'immobilise pour environ trois secondes. C'est à ce point que la séquence change et le regard est porté de nouveau sur le Japon. Pendant toute la séquence, la voix *off* lit une déclaration de Sandor Krasna, l'homme du futur. « J'aurai passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne se souvient pas, on récrit la mémoire comme on récrit l'histoire. Comment se souvenir de la soif ? »[596].

C'est sur ces derniers mots qu'intervient le blocage de l'image. A ce point du film, ce passage reste encore un peu mystérieux ; il faudra suivre le reste du parcours pour retrouver quelque chose de ces images, qui auront pris une nouvelle signification quant à l'idée d'un film encore à faire, qui se cherche dans la possibilité de récrire la mémoire comme on peut le faire pour l'histoire, d'une image à l'autre. Nous avons déjà commencé à envisager le tour d'images proposé comme une possibilité, une virtualité de développement mémoriel ; une analyse à distance des images n'assure pas une seule histoire mais plusieurs points d'une mémoire qui reste à inventer. Quand nous retrouverons les chiens sur la plage, en découvrant que l'endroit relatif est l'Ile de Sal, un autre souvenir se sera superposé dans l'espace d'élaboration d'une hypothétique mémoire du monde.

[596] S. Krasna (alias C. Marker), *op. cit.*, p. 80.

III. Des temps en cours de constitution.

Dans *Paris, capitale du XIX siècle*, Walter Benjamin concentre son attention critique sur la figure du *flâneur*, qui est par excellence l'homme de la modernité, caractérisé par un mouvement presque perpétuel dans l'espace urbain, confondu dans la foule des grandes métropoles. Il est aussi un des protagonistes de son travail sur les passages parisiens. Le flâneur est quelqu'un qui s'intéresse aux gens, aux visages, aux rencontres fortuites et aussi au paysage urbain, à toute une série de lieux et d'impressions éparses. Son attitude est d'être soumis à une série de stimulations, d'impressions, qu'il ne réussit souvent ni à gérer ni à comprendre. « La foule fait naître en l'homme qui s'y abandonne une sorte d'ivresse qui s'accompagne d'illusions très particulières, de sorte qu'il se flatte, en voyant le passant emporté dans la foule, de l'avoir, d'après son extérieur, classé, reconnu dans tout les replis de son âme »[597]. Le flâneur peut rendre évidente une certaine disposition visuelle et perceptive nouvelle, définissant une certaine pratique des images, de la pensée et de l'historicité.

En tant que sujet moderne, le flâneur voit un monde chaotique, des villes déshumanisantes, dominées par les marchandises et par un bruit infernal. Enfin, il n'arrive pas vraiment à saisir la réalité, qui lui échappe. Sa relation au présent devient trouble et sa perception se fait plus soufferte ; ses yeux ne voient plus vraiment : il ne connaît pas vraiment la réalité. Si ce procès a commencé à être plus évident au cours du XIXème siècle, c'est aussi avec le développement et le succès du cinéma qu'il s'est ensuite prolongé et renforcé. Le monde devient totalement chaotique et difficile à interpréter, pluriel, trop complexe et surtout stéréotypé : un tel individu « témoigne de l'angoisse du citadin à ne plus pouvoir, malgré la mise en œuvre de ses singularités les plus excentriques, rompre le cercle magique du type »[598].

Selon Benjamin, ce genre de sujet n'a plus un regard orienté, selon une seule direction ; il n'est plus convaincu que les choses qu'il voit, soient nécessairement les étapes d'un destin visant le mieux et un état positif de

[597] W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle. Exposé*, dans Id., *Écrits français*, *op. cit.*, p. 390. Le texte de l' « exposé » a été écrit en 1939.
[598] *Ibid.*, p. 391.

développement du monde. Voir n'est pas connaître mais découvrir le doute, ou le risque d'une catastrophe culturelle ; l'homme devenu type, le sujet qui a perdu l'identité spécifique, le type égal à d'autres types, est aussi quelqu'un qui vit dans un monde qui connaît désormais une nouvelle modalité de vision et connaissance de la réalité. C'est le sujet du cinéma, avec lequel la recherche intellectuelle doit se confronter[599]. Ce sujet ne pourra plus avoir la certitude d'un temps univoque, garantie d'un procès prévu et excompté d'identité, d'une conception cultuelle de l'image et de l'art. Le cinéma, comme Marker le montre très bien, s'insère dans cette tension d'un temps critique, dont l'axe est devenu fragmenté.

Benjamin était persuadé du fait qu'il s'avérait nécessaire de donner une structure en forme de « collage » à cette recherche sur la déambulation et la perte d'expérience. Ce problème, qui a une présence centrale dans certains films de Marker, revient dans un autre essai de Benjamin, *Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*, écrit en 1936. Au-delà des considérations sur l'œuvre de l'écrivain russe Nicolas Leskov, Benjamin dresse dans ce texte un bilan de l'époque contemporaine à partir de la notion d'expérience, dans ses rapports avec la narration et l'écriture. L'auteur observe que « l'art de narrer touche à sa fin. Il est de plus en plus rare de rencontrer des gens capables de raconter quelque chose dans le vrai sens du mot […]. On dirait qu'une faculté qui nous semblait inaliénable, la mieux assurée de toutes, nous fait maintenant défaut : la faculté d'échanger nos expériences »[600].

Le caractère fragmentaire des déplacements et des expériences du flâneur dans les espaces, caractérise également la succession d'images de *Sans soleil* : on en voit beaucoup, dans le film, sans savoir exactement où ces passages nous conduisent. Reste l'idée d'un déplacement continu, dans l'espace comme dans le temps. Tout cela engendre un dépaysement du regard. Dans la dernière partie du film, il y a une séquence très indicative à ce propos. Nous sommes encore une fois sur l'Ile de Sal, un des points de

[599] L'apport des travaux de Walter Benjamin et de Siegfried Kracauer a été très important pour la compréhension de l'importance de la photographie et du cinéma dans la transformation de certaines démarches de recherche intellectuelle et pour une nouvelle lecture du concept d' « expérience ».

[600] W. Benjamin, *Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*, dans Id., *Écrits français*, *op. cit.*, p. 265.

repère de la longue recherche d'un « plan général de la mémoire ». Le silence presque irréel du lieu est vite (et soudain) interrompu par des plans très brefs de vues urbaines du Japon, entre le bruit et le chaos du trafic. Le Japon, avec ses villes énormes, son style de vie souvent mécanisé, ses lieux de déambulations, est posé au centre d'un discours sur la répétition continuelle du type, du toujours identique, de la présentation d'un contexte où l'on voit de moins en moins des différences dans les choses, dans le temps, dans les idées. Le risque est que tout devienne identique, sans différenciations : les mouvements des gens qui entrent dans les stations du métro, les positions somnambuliques des personnes dans les trains, les actions toujours identiques. Dans un autre passage du film nous sommes confrontés aux gestes des joueurs dans une salle de jeux vidéo. Ce qui compte, semble-t-il, est de suivre les règles que le jeu propose. Le film se présente donc comme une mise en série (dans un désordre voulu) de gestes, un peu comme un catalogue pour la présentation d'un statut du monde contemporain. Ces images, comme les autres, sont commentées par une voix et des mots qui les mettent à distance temporelle : elles sont déjà passées. Une expérience de déplacement temporel, entre deux moments et deux lieux (Sal et le Japon), devient objet de lecture. Sont des images qui vont former notre mémoire en tant que *mémoire d'assemblage*.

Le *Livre des passages* de Benjamin, cet énorme *work in progress* resté inachevée, est constitué de citations sur la mode, la publicité, la modernité, l'architecture et l'urbanisme, la société, la politique, la littérature et autre encore. Un peu comme un livre-collage, il propose au lecteur de chercher une clé de lecture pour ce matériau, une clé qui n'est pas donnée au départ. Benjamin réalise un montage d'éléments critiques, directement proposés aux lecteurs pour engendrer une résonance et un travail du sens. Le sens peut surgir de rapprochements, de frictions, du dialogue entre les bribes de notre mémoire culturelle. Marker fait ainsi du montage un outil de résonance dialectique pour montrer comment toutes les relations ou les frictions entre les matériaux, sont possibles. Ce travail de « collage » est le seul possible en rapport aux prises de vue. Il insère les prises de vue dans un réseau mémoriel dense. Une mémoire hypothétique, et encore à construire, oriente ce parcours irrégulier.

Nous pouvons envisager la structure de *Sans soleil* selon une démarche semblable : proposer une collection, faire du film une forme d'archive toujours à visiter et à inventorier. Chaque fois, à chaque nouvelle lecture, l'ensemble devra engendrer de nouvelles questions et de nouvelles hypothèses.

Le film s'efforce de proposer une série presque inépuisable de visions. Le spectateur est appelé à accomplir un travail. La tension vers l'essai cinématographique s'affirme dans une pratique de montage spécifique, en vue d'un parcours entre plusieurs pôles de connaissance ; si Godard, dans les *Histoire(s) du cinéma*, travaille directement à partir de l'histoire du cinéma, et des images qu'elle a produit et mis en circulation, Marker approche la matière de l'image pour en analyser les contours, les relations, la capacité *connective*.

En analysant le film, Barbara Lemaître a parlé d'un type de raccord de montage particulier, le « raccord de souvenir ». Cette forme, qui semble ne pas avoir eu d'autres applications et n'est pas présent dans les théories classiques du montage, « permet de franchir l'écart entre deux motifs, deux images, deux temps, deux espaces, deux points de vue ou encore deux événements, en principe éloignés ou déconnectés radicalement. Il peut être induit par un commentaire ou une parenté visuelle et il est plus ou moins explicite »[601]. Ce type de raccord s'efforce de rapprocher les choses lointaines ou d'éloigner éventuellement des éléments semblant proches.

Dans *Sans soleil*, une règle fixe pour les démarches de montage n'existe pas. Seul « le passage au travers d'un réseau d'images intermédiaires, tantôt visibles ou actualisées […] tantôt virtuelles et suggérées […] permet de comprendre le lien entre les données visuelles et sonores comparées. Le raccord de souvenir découvre l'imaginaire, non plus seulement comme possibilité pour l'individu de se prendre comme interlocuteur, mais comme instrument de liaison d'éléments hétérogènes »[602]. Cette liaison est nécessaire pour le fait qu'il est question d' « aborder la mémoire des peuples dans leur nouveau rapport au monde »[603].

Dans le mouvement de l'imaginaire, le raccord de souvenir permet de

[601] B. Lemaître, *op. cit.*, p. 66.
[602] *Ibid*.
[603] B. Pourvali, *Chris Marker, cinéaste inclassable*, dans P. Dubois (dir.), *op. cit.*, p. 115.

réactiver une faculté de mise en rapport, de mise en série de beaucoup de prises de vue du film, qui constituent des parties importantes d'un itinéraire en images à la découverte du monde. Par l'intermédiaire de cette fonction mémorielle, le film déclare sa fonction d'agencement des tensions inhérentes à l'axe temporel. Des images se présentent dans le désordre, en montrant le parcours de construction d'une expérience possible. Il suffit de voir un visage au Japon pour voir juste après un objet ou un lieu en Afrique. Le montage est une opération de formation d'historicités, en passant par une mémoire qui fait ses liaisons.

Plusieurs directions sont possibles, avec des détours, des bifurcations, des retours en arrière et des avancées : c'est le mouvement de la mémoire, prise entre des images réelles et actualisées (encore l'Afrique ou le Japon) et d'autres virtuelles (les visions du futur de Yamaneko), qui se cherchent au cours d'une élaboration. On s'interroge ainsi sur quelle mémoire aurons-nous des images actuelles et sur ce qui reste aujourd'hui de ce que nous avons vu auparavant : les images des guerres anticoloniales d'Afrique.

Dans un centre commercial de Tokyo, nous voyons un mannequin mécanique du président Kennedy, parlant en anglais ; juste après, dans un autre lieu de la ville, le président du Parti Patriotique Japonais fait ses discours politiques au micro. Un troisième passage, expliqué par la voix *off*, nous montre la zone de Narita dans les années 60, à l'époque des remontrances des paysans du lieu contre la construction d'un aéroport. Trois passages pour nous parler de l'Amérique, du rapport du Japon avec les vainqueurs de la guerre, mais aussi d'un fort sentiment patriotique et national, qui s'est développé en critiquant l'Union Soviétique en même temps que les États-Unis. Des temps historiques, des images, des mises en relation édifient une structure où le temps n'est jamais univoque mais à plusieurs visages. Le Japon est montré comme américanisé *et* patriotique.

Encore dans la première partie du film, un événement social nous est montré : la cérémonie pour le repos de l'âme des poupées cassées. Dans la séquence suivante, encore une poupée, mais dans un tout autre contexte : abandonnée par terre, dans un village pauvre, en Afrique. Au Japon, on brûle les poupées cassées et en Afrique, elles sont une présence un peu atypique. On montre, on suggère des rapprochements, on crée des pensées

et des impressions. Il y a des enfants dans les deux mondes. Pour s'essayer à une explication, le montage vise à multiplier le sens de dispersion et à nous mettre à la croisée de l'essai, du film ethnographique, du documentaire et du film expérimental. Cette ampleur d'exploration nous propose, à travers des relations d'images, la possibilité d'un souvenir (ou de plusieurs souvenirs) à l'age du développement technologique. Si la crise de l'expérience, selon la perspective benjaminienne, semble désormais une condition importante du contemporain, à partir du film il est possible de proposer un nouveau « positionnement » du sujet contemporain, dans un espace d'images. Donc, à quel type de connaissance donnent lieu les images ? Quelles démarches intellectuelles autorisent-elles ?

Sans soleil propose une réponse spécifique : juxtaposer lieux et temps différents, pour les comprendre, les évaluer, les mettre en rapport avec l'hétérogénéité temporelle qu'ils présentent ; une poupée n'est pas la même chose au Japon ou en Afrique, le temps ne passe jamais comme on le croit, ou il passe de façon imprévisible et surprenante. Des images d'une guérilla en Afrique, durant les luttes de libération coloniale, sont suivies, seulement quelques années plus tard, par les images de généraux ex-combattants ou de dictateurs d'un pouvoir qui ne meurt jamais. Dans ce passage, un homme est décoré par un autre, sans savoir que seulement un an plus tard, le récompensé aura emprisonné l'autre. Décidément, « les images ne sont ni immédiates, ni faciles à comprendre. Elles ne sont, d'ailleurs, même pas 'au présent', comme on le croit souvent de façon spontanée. Et c'est justement parce que les images ne sont pas 'au présent' qu'elles sont capables de rendre visibles des rapports de temps plus complexes engageant la *mémoire dans l'histoire* »[604].

Une sensation demeure dans *Sans soleil* : la relativité, la fragilité de chaque image. Le film essaie de restituer au cinéma la possibilité de se faire expérience. C'est à ce point qu'interviennent l'importance et la spécificité du temps, au moment où « le monde est devenu le présent photographiable, et le présent photographié est entièrement éternisé »[605].

Construire ou reconstruire une expérience demande la nécessité d'un sens temporel : c'est-à-dire, savoir que « la question nécessite une *patience* -

[604] G. Didi-Huberman, *L'image brûle*, *op. cit.*, p. 28.
[605] S. Kracauer, *La photographie*, *op. cit.*, p. 47.

forcément douloureuse- , pour que des images soient regardées, interrogées dans notre présent, pour que de l'histoire et de la mémoire soient entendues, interrogées dans les images »[606].

Nous pouvons nous demander si une telle structure anti-linéaire a des « conséquences » pour le discours sur les images. Il faut dire que cette position de Marker n'est pas seulement affaire de montage et de disposition d'images. L'auteur de *La jetée* questionne aussi le sens de sa démarche. C'est sur ce point que Marker va très loin : il nous propose un discours de réflexion sur les images, envisagées comme un lieu critique fondamental pour la survie de notre mémoire aujourd'hui, dans le monde contemporain. Ce discours est marqué aussi par une sorte de « mélancolie de la perte » ; la position mélancolique est celle d'un manque, d'une absence, de traces qui se substituent à des lignes bien évidentes : un temps homogène, un récit linéaire, une histoire singulière. Dans *Sans soleil*, il est question d'un monde qui semble déchiré : entre la mémoire, la tradition et le nouveau, entre un présent incertain et un futur qui se montre déjà, mais aussi entre la mondialisation et des situations de pauvreté et d'injustice encore réelles. Mais le modernisme markerien n'est pas complètement assimilable ; il travaille de façon cohérente à partir d'une idée documentaire (filmer le monde) et d'une idée de perte de points de repères, en essayant de voir ce qu'il y a dans l'espace critique entre des images, des prises de vue et des positions dans le temps. Si Godard ou Wenders, par exemple, ont tendance dans leurs réflexions à constamment rétablir une certaine idée de cinéma, Marker ne veut pas poser la question dans le mêmes termes. Il travaille à mettre en mouvement des approches à la temporalité et les lieux de définition du cinéma et des images. Le Marker de *Sans soleil* ne fait que prendre des images et soulever le problème de leur attribution, de leur position.

Les entrecroisements de temporalités, d'éléments hétérogènes, de visions et d'impressions, font enfin perdre de vue la possibilité d'un dessin global, d'une structure, d'une identification. Nous verrons, en analysant les *Histoire(s) du cinéma*, que certaines questions (absence de fermeture, sautes et vides) reviennent, même si elles sont disposées dans un panorama global

[606] G. Didi-Huberman, *L'image brûle*, *op. cit.*, p. 28.

un peu différent.

Après la crise moderniste du concept d'expérience[607], et la naissance d'un sujet nouveau, la mémoire semble pouvoir opérer pour une nouvelle disposition des connaissances : le documentaire rejoint ici le travail de l'imaginaire, dans la construction d'un parcours élaborant des pratiques mémorielles. Ces pratiques visent à construire des agencements, des directions possibles, à étudier des jonctions. C'est de ce point de vue qu'on peut souligner la dimension de film-essai de certains ouvrages de Marker. « Le raccord de souvenir met en contact des zones ordinairement séparées par une cloison étanche : ici et ailleurs, maintenant et autrefois, l'autre et moi. Mais ce raccord, et c'est là son originalité, ne cherche pas à combler l'écart entre ces zones, et il ne l'atténue pas non plus. Il le rend visible et l'exhibe »[608]. Le seul raccord possible est celui rassemblant tous les fragments en constituant comme un grand « rêve » collectif, le film : cette grande mémoire en transformation constante. Tous les éléments rassemblés ont la fonction d'écrire une mémoire, de construire *une* histoire faite de pièces, de petites et grandes histoires, de temps que l'essayiste peut faire communiquer. Mais c'est un temps dont la fermeture, l'enchaînement définitif, est impossible. Le lieu d'un vide, d'un écart, est montré.

Walter Benjamin a cherché le sens du moderne en recueillant une série de fragments d'expérience. Siegfried Kracauer a essayé de relier la photographie et le cinéma avec des questions de méthode historiographique[609]. Sa position analytique se referait à un contexte où toute connaissance était destinée à être formulée en rapport au flux de la vie ; sur cette base, la pratique photographique et celle historienne trouvaient un point de convergence dans la découverte et la valorisation du caractère d'image qu'assumait l'histoire.

Marker veut que le cinéma, et en particulier celui en forme d'essai, soit capable de poser quelques questions spécifiques au débat mémoriel et aux

[607] En littérature, des auteurs représentatifs de ce changement dans la forme du roman sont Marcel Proust (1871-1922), Virginia Woolf (1882-1941) et James Joyce (1882-1941). Mais des changements importants dans le roman s'étaient déjà produits par exemple avec les expériences de Fedor Dostoïevski (1821-1881), Gustave Flaubert (1821-1880) et Guy de Maupassant (1850-1893). Chez ces auteurs on trouve, au-delà des différences évidentes, une réflexion commune autour de la crise de l'expérience humaine, dans une longue phase de changements culturels et sociaux.

[608] B. Lemaître, *op. cit.*, p. 67.

[609] Voir S. Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, *op. cit*.

historiens. Ou, encore, il demande, par ses moyens de cinéaste, qu'on puisse requalifier ou revisiter la fonction du cinéma en contact avec les formes de l'écriture historienne. Des questions surgissent : comment *Sans soleil* interroge-t-il ces champs ? Et encore, comment la matière du film (ses images, ses sons, ses mots) est-elle affectée par ces questions ?

Souvent, le spectateur n'a pas le temps de suivre une série de séquences, qu'il se trouve plongé dans un autre temps et dans un autre espace. Il doit donc s'efforcer d'interagir avec le jeu des distances : on lui demande un travail spécifique de gestion de séries spatiales et temporelles. Il est amené à prendre acte du fait que toute réalité est en morceaux, en bribes et que les temps ne se correspondent pas. Ce qui semble se dégager est une sorte de forme réticulaire, au point que « ce jeu avec la nature morcelée rappelle le *rêve*, dans lequel les fragments de la vie diurne se mélangent. Le jeu montre qu'on ignore quelle organisation valable présidera un jour à la mise en place des restes […] enregistrés dans l'inventaire général »[610]. Cet inventaire qu'est le film pose une question : la possibilité de rapprocher une démarche de construction historiographique et les procédures du rêve. Marker le confirme, en soulignant l'importance d'un travail de mise au point du désordre; en se référant au sens de son projet *Immemory* de 1997, il a déclaré: « il y a des lignes avec lesquelles on peut travailler, des formes dont des cartes peuvent être dessinées, et des figures peuvent être insérées dans ces images »[611]. Filmer le monde est donc une manière de construire *une* mémoire, mais cette mémoire est faite de lignes, de plusieurs parcours ; une telle mémoire se réalise, circule, selon les directions que le système des images pourra déterminer.

Dans *Sans soleil*, c'est seulement à travers l'archivage de prises de vue qu'on peut effectivement justifier l'effort en direction d'une connaissance historique. Dans ce cas, il est question d'une connaissance qui procède par mémoire, grâce aux possibilités du raccord de souvenir. Nous pouvons prendre en examen un autre point critique important : les choix de filmage. Pourquoi le Japon et l'Afrique? Et pourquoi des gens en ville, des gestes

[610] S. Kracauer, *La photographie*, *op. cit.*, p. 50.

[611] « there are lines one can work with, forms from which maps can be drawn, and figures that can be inserted into those images » ; déclaration à propos d'*Immemory*, dans N. M. Alter, *Chris Marker*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2006, p. 149 (c'est moi qui traduit).

quotidiens répétés, des impressions plutôt que d'autres ? On a voulu proposer des prises de vue de cérémonies (comme le *dondoyaki* ou le carnaval de Bissau) pour le fait qu'elles nous posent des questions mémorielles. Sur quels principes ont-elles étés collectées? Sont-elles déjà l'articulation d'une mémoire ? On peut souligner leur force en tant qu'épisodes de ce parcours mémoriel se développant, au cours du film, comme forme irrégulière, changeante, instable.

L'importance de la recherche non seulement d'autres mondes et cultures est affirmée, mais en particulier, dans l'atlas d'images, une place importante est réservée à la recherche des regards des autres. Le film s'enfonce dans un tourbillon de visages, de gens qui regardent, de regards posés autour de n'importe quoi. Pour savoir si et comment un monde aura existé, il sera à questionner quant aux opportunités de souvenir qu'il présente et propose ; en ce sens, à Tokyo Marker propose « le regard d'un cinéaste sur une ville dont le souvenir s'accroche aux regards des gens »[612].

Le geste de filmage ne semble pas, en soi, une garantie de sens. Il faudra intervenir pour le mettre *en mouvement* et pour incrémenter la force de déplacement temporel des images prises ; le montage sera alors « l'une des réponses fondamentales à ce problème de *construction de l'historicité* »[613] pour que des images « soient regardées, interrogées dans notre présent, pour que de l'histoire et de la mémoire soient entendues, interrogées dans les images »[614]. Et pour que les images du film nous regardent à leur tour : c'est le regard des trois enfants en Islande, ou des passants de Tokyo, ou des gens d'Afrique.

Prenons comme exemple un passage de quelques minutes dans la première partie du film. Nous voyons des séquences juxtaposées : des images de personnes dans un petit port à Cap Vert ; des bêtes mortes pour la siccité, probablement au Sahel ; des personnes rassemblées dans la rue à Bissau pour le carnaval. Des mondes sont vus et filmés ; des regards sont captés et des idées sont suggérées ; le commentaire n'est pas préoccupé par

---

[612] J. Villeneuve, *La fin d'un monde. A propos de 'Sans soleil', de Chris Marker*, dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n. 3, printemps 2003, « Imaginaire de la fin » (numéro préparé sous la responsabilité de J.-F. Chassay et C. Ferrer), p. 38.
[613] G. Didi-Huberman, *L'image brûle*, *op. cit.*, p. 27.
[614] *Ibid.*, p. 28.

l'absence de liaison entre les passages. Il suffit de penser aux rapprochements possibles, à les repérer ou à les inventer. Sont les liens entre les images à faire mémoire, construction, mise à l'épreuve du temps *et* de l'image.

Une préoccupation spécifique semble se lier à la nécessité d'une mémoire, de retenir au moins quelque chose du temps, en perspective future. Les scènes dont un être humain se souvient sont conservées « en raison de ce qu'elles veulent dire pour lui »[615].

Le film de Marker semble pouvoir éclaircir un point important : au début des années 80, il met en évidence un rapprochement entre des pratiques de l'image et des stratégies mémorielles. L' « inventaire » d'images proposé, qui s'engendre aussi en suivant les souvenirs du preneur d'images, est possible seulement grâce au support technique utilisé. Les images n'existent plus seulement comme hypothèses de continuum spatial ou temporel ; elles forment des possibilités d'agencement d'un discours, d'une pratique qui, de façon générale, est active et dialectique, mobile, prête à plusieurs nouvelles mutations. Marker nous suggère que les époques, les phases ou les moments de l'histoire des images, ne sont que des manières de signaler la variabilité de tout l'ensemble. Les images ne sont que des fragments en vue d'un discours plus ample ; dresser le début d'une histoire des regards-caméra, comme à Cap Vert ; montrer (et monter) des différences ou des égalités, comme dans les sauts entre le Japon et l'Afrique, ou dans les différences entre des lieux d'une seule ville ; rapprocher le « miracle économique » oriental au Japon de Sei Shônagon, la femme qui dressait des listes de choses dans le même pays au XIème siècle. Un geste, celui de la liste, qui trouve une résonance dans l'idée de cinéma de Marker, qui a déclaré à ce propos : « Je suis sur que si j'étudie mes documents systématiquement, je trouverai, caché dans ce désordre-là, une carte secrète, comme la carte du trésor dans un conte de pirates »[616]. Ce plan pourrait révéler une véritable chasse aux éléments significatifs, plus ou moins évidents.

L'artiste contemporain ne peut pas renoncer aux images : il continue donc

[615] S. Kracauer, *La photographie*, *op. cit.*, p. 38.

[616] « I am sure that if I study my documents systematically, I shall find, hidden in that disorder, a secret map, like the map of the treasure in a tale of pirates » ; déclaration à propos d'*Immemory*, dans N. M. Alter, *op. cit.*, p. 150 (c'est moi qui traduit).

de proposer des voies de lisibilité : une lisibilité qui est sous le signe de la *multiplicité* (des lieux, des questions, des temps) et de la rencontre des perspectives. Pour essayer d'expliquer, il est nécessaire d' « *impliquer* ce processus, ces émotions, ces mots et ces idées, dans la présentation des images elles-mêmes »[617].

On explique donc le sens du commentaire : créer des idées, des pensées, des agencements, des relations de lisibilité, des jonctions possibles entre des lointains, ou des séparations inattendues. Si une image de bonheur ne va pas avec les autres, nous pouvons faire suivre, au montage, du noir, mais, pas loin de là, il y aussi des images de guerre: où les mettre ? Des perspectives qui se rencontrent et multiplient l'image : carrefour d'histoire, mémoire, recherche d'expérience.

S'il y a des sociétés sans mémoire, comme dans notre monde actuel, il y a aussi des lieux de ce monde où les protagonistes sont des peuples qui, comme tous les peuples opprimés par le colonialisme, trop souvent ont eu des difficultés à se montrer et ont été oubliés par les systèmes médiatiques. Entre les deux types de cultures, et donc entre deux types de « gestion » du temps, comme un point de jonction, il y a le Japon, un pays qui conserve des traditions et les effets d'une modernité avancée. Un pays d'élaboration de toutes les contradictions du temps.

Des signes de cette présence occidentale dominante dans le monde sont l'américanisation (du Japon aussi) et une diffusion globale d'images avec laquelle le sujet contemporain doit interagir. *Sans soleil* est, en ce sens, un essai de présentation du fonctionnement du souvenir, et de la mémoire, dans un monde où l'information visuelle semble dominer. Une possibilité d'analyse, donnée en images, contraste avec le risque, typique du moderne, de l'homologation. Le monde montré se présente sous un aspect peu saisissable, complexe, qui échappe aux catégorisations[618]. Le sens se

[617] G. Didi-Huberman, *L'image brûle*, *op. cit.*, p. 47.

[618] Plusieurs fois, la critique a remarqué la difficulté à « délimiter » certains films de Marker. En particulier, il a été observé comment le Japon de *Sans soleil* est peu maniable, saisissable, lisible clairement : voir par exemple, en Italie, I. Perniola, *Chris Marker o Del film-saggio*, Éditions Lindau, Turin 2002, qui, dans l'explication du parcours de l'auteur, s'efforce d'expliquer la richesse de son parcours, dans l'impossibilité d'un système fermé. En France, quelques recensions du film (M. Amiel, *Sans soleil. L'ahurissante question du devenir de la mémoire*, dans *Cinéma 83*, n. 291, mars 1983 ; Y. Lardeau, *L'empire des mots*, dans *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*, mai 1983 ; P. Legendre, *Notification poétique du désir et de la mort*, dans *Positif*, n. 264,

trouverait plutôt dans les espaces, les interstices, non seulement dans les choses mais aussi dans la façon de les mettre en rapport et en relation. Des possibilités, des écarts, des déplacements entre les lieux, les temps, les visages, les pays, les cultures, sont créés : « Le *montage* sera précisément l'une des réponses fondamentales à ce problème de construction de l'historicité »[619].

Tout un système de connaissance est mis en acte selon les possibilités de la comparaison, qui crée un « atlas » de visions ; l'expérience du spectateur porte directement sur tout ce qu'il est mis en condition de regarder, pour le repenser, le mettre en résonance ou en rapport avec d'autres expériences, d'autres regards, d'autres connaissances. « De là, découlent quelques propositions fondatrices d'une position singulière face à l'image : éloigner autant que possible le référent, tenter de ne pas refermer l'image sur de très contraignantes coordonnées spatio-temporelles, et regarder cette image autrement que comme le fossile d'un événement ou d'un objet de la réalité »[620]. L'image sera donc le signe d'une autre histoire plus ample en proportions. Elle propose des transformations.

L'expérience du voyage permet de ramener des images de n'importe où et de les confronter avec d'autres images : passées, présentes, futures. Le système dit « visuel » n'a pas donc encore trouvé une collocation définitive. Mais il n'est pas possible d'oublier, dans le cas du film, le fait que tout parcours, tout détour visuel, ne peut pas renoncer au fait que les images continuent de nous lier au réel. La séquence du bar de Tokyo où les défavorisés et les perdants de la société se donnent rendez-vous, est très indicative : la recherche en images doit être aussi la recherche d'un regard *juste*. Certainement, derrière chaque image il y a une position, un placement du regardeur et du sujet preneur d'images. Le système d'images est un dispositif dont il est question de développer un « fonctionnement ».

Marker dédie un espace ample à cette question dans *Level Five*. Mais une idée importante s'affirme déjà dans *Sans soleil* : mettre à point un

février 1983) ont essayé de le décrypter, sans toujours réussir à délinéer cette pluralité de *Sans soleil* sous le signe d'un projet structural. La dimension itéressant Marker est surtout la proposition de parcours où l'image et la mémoire montrent toute la complexité de leur rapport.

[619] G. Didi-Huberman, *L'image brûle*, *op. cit.*, p. 26-27.

[620] B. Lemaître, *op. cit.*, p. 70.

déplacement du regard et des habitudes visuelles, par le moyen du cinéma. Des parcours pluriels sont offerts au spectateur et c'est à lui de choisir. Le film nous invite à nous déplacer dans le temps et l'espace, en découvrant des réalités qui questionnent directement le geste de filmer ; mais enfin, il est encore possible de proposer un discours critique : des images en forme d'essai, qui puissent proposer des constellations entre des ordres discursifs. A partir des constellations, des ordres du savoir résultent agencés de manière nouvelle. La question est portée sur les modalités de la vision, sur les supports, sur les transformations de notre rapport aux images ; Marker ne donne aucune réponse, en préférant de faire surgir le sens historique (de la vision, de l'image) par rapprochements, et, par cette voie, de renouveler le questionnement quant à notre parcours mémoriel.

Délibérément, Marker ne veut pas choisir entre les luttes politiques, une conscience historique et politique et la recherche du quotidien, d'une dimension micro-historique, à laquelle le film assigne une partie importante. Il « aimerait bien filmer le quotidien, le banal, la survie ordinaire, pas la réalité de la guerre, ni le théâtre des luttes militantes, mais il en est incapable, il retombe toujours sur les mêmes images, les mêmes obsessions […], celles des manifestations de l'aéroport de Tokyo, le fascisme, l'essence petite-bourgeoise du gauchisme, le capital et les ouvriers »[621].

IV. Des images, dans le désordre.

Le film est caractérisé par la présence d'images en série : pellicule, vidéo, télévision, images de synthèse. Des images qu'on regarde tous les jours (la télévision), des images dont on se souvient [des films : *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock, *Apocalypse Now* (1979) de Francis F. Coppola], des images aux formats différents. Le film d'Hitchcock, en particulier, un film sur la spirale du temps, est fait l'objet d'une réflexion assez longue.

Cette dimension multimédia atteste des formes de présentation du réel, mais aussi le fait que les images sont toujours pensées et faites selon des perspectives. Chaque perspective, chaque système, détermine une vision des choses. Si nous prenons en examen tous les passages où des images en

[621] Y. Lardeau, *op. cit.*, p. 60.

pellicule (ou de télévision) sont transformées par la machine de Yamaneko et deviennent des images de synthèse, nous nous rendons compte que Marker, apparemment, veut nous parler d'un risque et en même temps d'une possibilité : le rapport avec la technique. Essor de l'imaginaire ou tombeau du jugement critique, la machine à transformer les images devient un lieu-limite du film, un point critique à interroger. En effet, elle peut tout transformer : des images aimées (la statue du chat, symbole du Japon, ou le visage d'une femme africaine), les images des événements (des luttes politiques aux images de la dernière guerre mondiale), des images de starlettes vues à la télévision. Toute image doit être pensée en sens historique et constamment revue : en rapport aux autres, dans ses utilisations possibles, dans ses réceptions et ses vies nouvelles, ses passages. Elle n'occupe qu'une place relative, mobile, dans l'espace de notre imaginaire.

Une expérience de la contemporanéité peut passer par ces types d'images, avec le but d'engendrer quelque chose à partir de leur rencontre. La nécessaire historicité des images nous fait comprendre qu'une image bien regardée « serait donc une image ayant su interloquer, puis renouveler notre langage, donc notre pensée »[622]. Cela, dans une situation qu'on a souvent voulu faire coïncider avec « la crise du cinéma ». Surtout vers les années 80 et 90, ce qui se serait révélé est le fait qu' il n'y a « plus de désir parce que tout est porté à domicile, livré en vrac, sans vide, ni distance, ni mystère. Le monde est réduit à ce qui est simplement reproductible, tout est supposé visible, explicable, et cette reproduction s'opère en direct, dans l'immédiat et d'un présent non relié au temps »[623].

Mais il y a aussi le fait qu'on se trouve désormais dans une phase de changements en ce qui concerne le rapport aux images. Avec un risque : faire de toutes les images des lieux du tout-visible et du tout-explicable, dans un présent éternel où l'expérience du spectateur se donne comme immédiate et reproductible.

A travers la typologie du film-essai, le discours audiovisuel a pris en charge, à partir des années 80 environ, les enjeux d'un discours conduit à

[622] G. Didi-Huberman, *L'image brûle*, *op. cit.*, p. 35-36.
[623] Y. Ishaghpour, *L'Histoire continue, le cinéma aussi*, dans Id., *Historicité du cinéma*, Éditions Farrago, Tours 2004, p. 54.

l'intérieur d'un espace « entre-images », semblant pouvoir bien exprimer certains aspects de notre contemporanéité. *Sans soleil* passe à travers des images pour définir les lignes d'une expérience du contemporain. Les images, pour Marker, doivent être continuellement repensées, mises en relation, éventuellement valorisées en tant que moments pour construire une nouvelle identité du sujet. Mais ce sujet doit traverser le monde visuel, passer des seuils et se rendre compte qu'il se trouve dans une phase où l'identité, et l'idée d'image, sont mises en discussion, confrontées à de nouvelles questions. Identité et image seront à penser de nouveau sous une perspective historienne : des images comme construction d'historicité et une identité qui réclame des systèmes d'images et des lectures du temps.

Dans un monde d'ample diffusion de supports et modalités du visuel, le sujet est appelé à un dialogue constant avec des transformations : cinéma, télévision, images de synthèse, dans le désordre. On pourra dire que la trame visuelle de *Sans soleil*, plus que le signe d'une incertitude définitive, comme le veut Yann Lardeau dans son article cité, est l'attestation d'un mouvement dans des variations d'images. Cette possibilité se confronte à un « support » nécessaire, sans lequel les protagonistes du monde des images seraient des sujets plus faibles : une perspective d'histoire. A travers ce passage, *Sans soleil* peut avoir l'ambition d'un discours de définition d'un statut possible du savoir dans le contemporain. Toute connaissance sera pensée historiquement. Mais une image définitive, fixée, ne se donne pas ; si on a affaire à un sujet mobile, décentré, le cinéma travaille à partir de cette perspective.

Cette somme, ce recueil de données visuelles, est le signe d'un passage entre des imaginaires superposés : le cinéma (les films cités, présentés en tant que mythes ou références), la télévision (les films d'horreur japonais, mais aussi le spectacle selon le système occidental), les images de synthèse qui semblent annoncer en quelque sorte des espaces nouveaux de pensée. Ne pas avoir de définitions fixes ne veut pas dire qu'il n'y a pas de discours possible en images, pour faire un bilan de l'homme contemporain vers la fin du XXème siècle. Marker propose simplement un travail des fragments, des micro-hypothèses. Pour reprendre les mots de Siegfried Kracauer, l'image d'un être humain « est son *histoire* réelle. Celle-ci se dépouille de tous les

signes et déterminations qui n'ont pas de rapport significatif avec la vérité désignée par la conscience affranchie. La manière dont un être humain la représente ne dépend pas purement de sa nature propre, ni non plus de la cohésion apparente de son individualité ; ce sont donc seulement des fragments de ces éléments qui entrent dans son histoire »[624].

Toutes les séquences où des images « normales » de la réalité sont prises, absorbées et transformées par la machine d'Hayao Yamaneko, doivent retenir notre attention : « la Zone selon Hayao Yamaneko n'est pas un truc aussi simple qu'il y parait, un vulgaire tripatouillage d'images déformées en manipulant un ordinateur : il s'agit ni plus ni moins de la reconstruction du monde, un monde virtuel où l'on se donne des allures d'ensemblier. Caricature : le jeu vidéo »[625].

Réalité ? Reconstruction du monde ? Virtualité ? Ce qui semble émerger est une dimension où l'identité du sujet est questionnée par le moyen des supports déterminant les enjeux de notre expérience. Il est question, selon Johanne Villeneuve, de « faire retour » sur les images : « dans la mesure où toute image repasse, tout ce qui est passé se destine à revenir, à libérer le temps à venir »[626]. Toute image pourra revenir pour une nouvelle lecture.

La « Zone » transforme les conditions de visibilité des choses, de la réalité. Elle nous fait voir le monde autrement, en nous privant de nos habitudes visuelles. Pour cela, elle permet de construire à chaque fois une pratique mémorielle. Tout cela est engendré par une nouvelle technologie, qui semble déterminer, dans le film, une autre voie de la visibilité et donc un nouveau type de spectateur. Les images nous sont présentées en tant qu'images, et non comme des réalités directement extraites du monde. Elles sont présentées en tant que mensonge. De la fiction et non de la réalité. Avec des matériaux de départ, le montage crée des agencements, des directions possibles (mais pas obligées), des parcours où le sens n'est pas assigné au départ par des discours ou des méthodologies. Des choses qu'on a vu au cours du film, comme un chat, le visage d'une femme en Afrique, le visage d'une autre à la télévision, des images d'avions en guerre, sont

[624] S. Kracauer, *La photographie*, *op. cit.*, p. 39.
[625] G. Gauthier, *Chris Marker écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*, *op. cit.*, p. 157.
[626] J. Villeneuve, *op. cit.*, p. 37.

reformulées, pour une mise à distance critique et une possibilité de lecture historique. Cela se vérifie dans plusieurs passages du film et ces transformations reviennent plus d'une fois. Si la matière électronique est devenue capable de traiter la mémoire, l'imagination et les sentiments, elle permettra un jour, peut-être, de regarder tous les signes de la mémoire d'un point à distance, situé idéalement à l'extérieur du temps. Et de créer de nouvelles configurations mémorielles. C'est l'idée de tirer un film futur de tous les plans qui ont suscités de la curiosité ou de l'intérêt ; et pour le faire, il faudra que l'homme soit entré dans un temps de la mémoire absolue, qui coïncide avec la disparition totale de l'oubli. On passera de notre époque, celle de la mémoire imparfaite, à un moment ultérieur, dont nous pourrons dire peut-être que la mémoire totale est désormais anesthésiée et donc distante, lointaine du monde réel. On pourra quand même recueillir les plans pour ce film futur.

C'est peut-être à partir de la soif, ou de la pauvreté, ou d'un regard adressé au caméraman, qu'un véritable travail de montage et de « mise en archive » trouvent leur sens. Les images des villages d'Afrique ou des gens au marché de Praia, avec un regard-caméra d'une jeune femme qui se révèle, nous font comprendre ce plan multiple de relations, crées par le souvenir, par la quête, par une implication dans la recherche. Les temporalités différentes, lointaines, se rapprochent : dans une séquence de la première partie du film, nous voyons un marché en Afrique, où la caméra rencontre les visages et les gestes de femmes au travail. Le passage au Japon, qui suit, désoriente : la statue du chien Hachiko nous est montrée, entourée par des enfants qui sont en train de la regarder avec admiration. Des histoires et des nécessités différentes, un monde où l'on cherche la survivance jour après jour et un autre, où l'on érige des statues aux chiens, sans que le geste de montage propose des échelles de valeurs, sans juger. Simplement, en juxtaposant des temps avec leurs histoires, leurs légendes et leurs regards, une histoire surgit, une histoire que seulement un autre regard, positionné dans le futur, pourra essayer de construire.

Il est indiscutable que Marker réserve une importance considérable aux machines ; non seulement il rapporte les possibilités mémorielles aux

technologies de l'image[627], mais il fait d'une étape de développement de l'image, la machine de Yamaneko, un lieu qui réussit à rendre compte de la matérialité de la mémoire mais aussi de sa transformation, du risque de sa perte dans un océan de formes floues et de couleurs irréelles. Le commentaire ne cache pas cet aspect ; juste après avoir montré une cérémonie dirigée par la *Noro*, une prêtresse japonaise, un événement en train de disparaître à cause des cassures de l'histoire, Marker montre un des passages dans la « Zone » de l'inventeur japonais. Sur cette machine, où « la guerre ressemble aux lettres qu'on brûle »[628], quelque chose est encore visible : des avions de guerre, des images de militaires ; qui s'en souviendra encore, d'ici peu ? L'oscillation entre la mémoire et l'oubli n'est qu'au début.

L'artifice assume progressivement un rôle de plus en plus important ; si dans certains passages le film donne l'impression globale d'un regard de désillusion, cela peut être expliqué par la sensation que l'artifice, la mécanisation des gestes, l'absence apparente d'un véritable sens de l'expérience, sont devenus les protagonistes dans le contexte contemporain. Mais un des devoirs du cinéma, et des images, selon Marker, est de nous montrer plusieurs visages des choses : la banalité du quotidien, les guerres, les tensions sociales, l'actualité. Ces aspects ne sont pas uniquement rattachés au présent ; il y a des images de guerre aujourd'hui et il y en avait dans les années 40, comme il y des images de la richesse, du développement social, des sociétés avancées, qui côtoient les images de toutes les victimes du progrès. Le recueil markerien est une façon de « reconnaître la nécessité des *montages temporels* pour toute réflexion conséquente sur le contemporain »[629]. Le miracle économique du début du film résonne avec le XIème siècle de Sei Shônagon, quand des listes personnelles de choses pouvaient s'opposer aux intrigues de cour et aux jeux de pouvoir. Des images *bien trop évidentes* (les avions, les missiles, signe d'un

[627] « Perdu au bout du monde, sur mon île de Sal […], je me souviens de ce mois de janvier à Tokyo. Ou plutôt je me souviens des images que j'ai filmées au mois de janvier à Tokyo. Elle se sont substituées maintenant à ma mémoire, elles *sont* ma mémoire. Je me demande comment se souviennent les gens qui ne filment pas, qui ne photographient pas, qui ne magnétoscopent pas, comment faisait l'humanité pour se souvenir », S. Krasna (alias C. Marker), *Sans soleil*, *op. cit.*, p. 94-95.
[628] *Ibid.*, p. 93.
[629] G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 60.

développement technologique incessant) sont prises dans la même série d'images *dont la visibilité n'est pas escomptée*, seulement suggérées par le commentaire : les listes comme celle de Sei Shônagon.

Ce type de montage, en mettant en tension des temporalités, montre une des possibilités du cinéma : faire un constat critique de l'état actuel de l'image, vue comme *un lieu de tension*, comme moment de concentration d'instances en relation réciproque. Les images du temps présent a côté de celles du passé : un Japon amnésique et ce même pays d'autrefois, qui regardait les kamikazes partir ; ou des images que le sujet contemporain n'a pas l'habitude de regarder : un monde pauvre, des injustices, des sujets souvent oubliés parce que *non vus*. Il n'est pas seulement question de mettre en relation, de *monter* des événements et des époques, mais aussi des supports de l'image : le cinéma (le regard documentaire du film), la télévision (possibilité ou banalisation extrême de la réalité ?), les images de synthèse (qui peuvent aussi être une ouverture sur un parcours nouveau).

Le temps, la lisibilité des images, la responsabilité de l'auteur des prises de vue, contribuent à former une constellation de savoir critique autour de l'image, à partir du moment où, autour d'elle, des stratégies de connaissance de la réalité sont mises en pratique. Dans les années les plus récentes, une situation semble s'être de plus en plus définie : celle où l'image « ne semble plus qu'une pure fonction du pouvoir, incapable du moindre contre-pouvoir, de la moindre insurrection, de la moindre contre-gloire. Ce qui indique beaucoup plus qu'une simple question d'esthétique, rappelons-le : du statut de l'image -de la valeur d'usage qu'on lui donne- dépend en effet *l'apparaître du politique* en tant que tel, ce qui engage toute la 'valeur d'exposition' des peuples »[630]. Ce qui fait de l'image une fonction, avec une valeur spécifique quand le discours est axé, comme dans le cas de *Sans soleil*, sur le sens spécifique du temps et d'une dimension mémorielle. C'est la *lecture* des images qui fait leur fonction (chaque fois spécifique) et qui détermine les enjeux des « expositions » des peuples, des mondes, des questions.

Chaque image doit être faite entrer dans un réseau d'utilisations, de réceptions, de lectures, de révisions.

[630] *Ibid.*, p. 87.

Marker met en évidence la partialité des images, leur collocation dans un système plus ample et leur identité mixte, multiple, changeante. Dans une telle perspective, l'image sera envisageable comme une possibilité, un mouvement, le lieu d'un déplacement éventuel de notre regard, le seuil de transformation de notre expérience. En vue de nouvelles possibilités en images, Georges Didi-Huberman suggère que nous pouvons chercher « les expériences qui se transmettent encore par-delà tous les 'spectacles' achetés et vendus autour de nous, par-delà l'exercice des règnes et la lumière des gloires. Nous sommes 'pauvres en expérience' ? Faisons de cette pauvreté même [...] une expérience »[631]. La pauvreté d'expérience peut être analysée et interprétée en rapport à la constitution d'une mémoire en images. Au-delà des spectacles et des lumières aveuglantes, reste le fait que « La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des 'fictions', c'est-à-dire des réagencements *matériels* des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire »[632]. La mémoire peut être le résultat d'un travail de construction, de mise en relation de visions et de discours. Parfois du noir apparaît dans ces constructions, comme dans la séquence d'ouverture du film.

Sans soleil semble passer par au moins trois niveaux de réflexion:

1) Des choses et des faits réels : des événements historiques de l'époque des Sixties, ou de la Seconde Guerre Mondiale, ou certains caractères des sociétés contemporaines.
2) Les images de télévision, présentes en grand quantité dans le film.
3) Les faits réels et les images de télévision, passées au synthétiseur de Yamaneko. Dans le film la machine transforme des objets ou des visages, des images historiques et des images de télévision. Un langage nouveau semble se créer, avec de nouvelles définitions de certaines catégories connues et habituelles.

Le travail mémoriel se fera à partir de ces trois niveaux. Nous pouvons nous demander qu'est-ce que notre mémoire devient, au moment où nos images sont transformées et « revues » par la « Zone ». Un peu avant la fin

[631] *Ibid.*, p. 109.
[632] J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 62.

du film, le procès de nouvelle visualisation commence : tout ce que nous venons de voir, et aussi d'autres images historiques de la guerre japonaise, entrent dans la « Zone ». Les figures et les contours changent de couleur et ce qui commence est aussi un nouveau monde de configurations. La mémoire commence son parcours vers un accomplissement difficile : un système total du souvenir, où tout sera classé, visible, disposé selon les systèmes de stockage que les nouveaux médias du futur permettrons. Mais avant la machine, le système télévisuel avait peut-être déjà opéré pour modifier notre identité de spectateurs et notre mémoire d'images. Les rêves ou les cauchemars des voyageurs du métro correspondent au système visuel qu'une télévision omniprésente dispense chaque jour.

Au-delà des possibilités interprétatives que le film nous suggère de façon plus ou moins implicite, un des questionnements les plus profonds demeure celui relatif à notre passage dans un archipel d'images, dans lequel nous sommes appelés à trouver une place. Cet espace, typique du monde contemporain, voit la présence, en simultanée, d'énoncés de plusieurs types (historique, social, politique, artistique) qui « dressent des cartes du visible, des trajectoires entre le visible et le dicible, des rapports entre des modes de l'être, des modes du faire et des modes du dire »[633].

Si l'attention de Marker est en effet souvent retenue par les gestes, les positions et les expressions des gens, des références au courage et à l'enthousiasme des peuples africains, ou à des situations d'histoire ou d'actualité ne manquent pas : les comices politiques, les manifestations, l'espoir d'une génération en lutte, les groupes de jeunes gens dans leur temps libre, et encore des passages par la littérature et le cinéma. Le regard de Krasna/Marker témoigne par exemple de la présence, à la télévision, d'une séquence hétérogène : une émission sur Nerval, suivie par une autre sur le Cambodge et les khmers rouges ; les images d'horreur et de violence, sous forme d'illustrations, appellent certains mots prononcés par Marlon Brando dans *Apocalypse Now* : devoir s'allier avec l'horreur. Le commentaire poursuit en commentant l'apparent besoin, de la part de la société japonaise, d'exorciser l'horreur de la guerre et de la souffrance, en lui donnant une configuration : celle des films d'horreur. Ce passage

[633] *Ibid.*

inaugure une longue série d'images de télévision, qui vont constituer pendant quelques minutes la structure même de *Sans soleil*. Des films d'horreur on passe à des images de journal télévisé : des candidats aux élections, un tremblement de terre, des images d'Europe arrivées en Asie en retard : Lech Walesa au cours d'un comice à l'époque de la révolution polonaise.

Krasna nous informe, encore par ses mots, du fait que le Japon a du donner une configuration à « l'impermanence des choses ». Pour cela, il a crée des films de guerriers et samouraïs qui ne cessent pas de se déplacer dans l'espace : le signe d'une incertitude, d'un manque de bases, expliquée aussi par les fréquents tremblements de terre. De ce point de vue, la recherche conduite s'intéresse à un monde qui pourra être raconté dans le futur, selon un intérêt pour les histoires quelconque, les visages de n'importe qui, les légendes ; tout cela, néanmoins, devra être rattaché à des questions plus générales (société, histoire, civilisation) que le regard de l'essayiste doit lier aux micro-histoires cherchées et trouvées. Les gens dans les rues, qui précèdent la séquence des images de télévision, font à leur tour l'objet d'une représentation visuelle : par Krasna avant et, ensuite, par la machine de Yamaneko.

V. Le temps comme *autre*.

Dans son travail, l'historien se trouve pris dans un mouvement incessant entre ce qui lui échappe, ce qui est à jamais absent (le passé) et son objectif : faire voir quelque chose dans le présent auquel il appartient. Sujet du présent, il doit néanmoins envisager une situation de déplacement : « il n'y a pas de point d'ancrage auquel attacher avec quelque assurance le facteur subjectif, qui intervient activement dans le travail historique »[634] ; parfois il détermine aussi une possibilité de penser le présent. L'historien est « capable de se déplacer en toute liberté. Et dans la mesure où il fait usage de cette liberté, il peut effectivement trouver face à lui les choses du passé »[635].

[634] S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 139.
[635] *Ibid.*

L'historien s'efforce de proposer des configurations du passé et la position du réalisateur de *Sans soleil* ne semble pas très différente. Il est possible de voir, dans le film, une procédure spécifique d'élaboration d'un discours d'historien. Le style du montage, se liant, comme nous avons vu, à l'idée d'un « raccord de souvenir », fait entrer le discours historien dans une situation d'images ; le style, qui crée un « agencement fictionnel » (dans un film bien loin d'une narration fictionnelle de type traditionnel), permet de construire un discours tout à fait spécifique quant à la lecture du temps. Trouver la juste place pour une image (le plan d'Islande ou, à l'inverse, toute image de guerre), ou faire des séries, en assimilant ainsi les archives de l'histoire aux produits des arts de l'image, de la photographie, du cinéma, des autres médias[636].

Il y a comme un rapprochement entre histoire et fiction, considérée comme modalité de mise en série, d'agencement, de mise en intrigue. On peut constater que « la fiction de l'âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d'intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction, et que ces modes de connexion ont été repris par les historiens et par les analystes de la réalité sociale »[637]. Des plans se croisent et interagissent.

La mémoire est possible aussi grâce aux images. Nous filmons pour nous rappeler, nous regardons des films pour en retenir des images et construire une mémoire de ces images. Avoir une mémoire d'images permet aussi d'en saisir les transformations, d'en analyser les rapports réciproques : dans la « mémoire totale » que le futur pourrait rendre possible, il y aura de l'espace pour le souvenir de n'importe quoi ; on pourra dessiner des spirales du temps et essayer de comprendre leurs mouvements.

Le film nous montre des reflets de cette préoccupation dans la séquence où nous assistons à un « pèlerinage » sur les lieux de San Francisco, où Alfred Hitchcock a tourné *Vertigo* : des lieux réels engendrent la mémoire d'un film, un film propose une mémoire en images. En plus, il s'agit d'un film qui fait de la revenance du temps un motif central. Et un autre film,

---

[636] Voir à ce propos P. Despoix - P. Schöttler, *Introduction. Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, dans Id. (dir.), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme - Éditions des Presses de l'Université de Laval, Paris - Laval 2006, p. 5-10.

[637] J. Rancière, *op. cit.*, p. 61.

Sans soleil, contient des images qui nous reconduisent au film d'Hitchcock et aux lieux de la ville américaine, qui contribuent à remettre en circulation encore des images : d'autres films d'Hitchcock peut-être. Le photogramme de la séquence du film avec James Stewart et Kim Novak regardant un séquoia, fait écho avec la séquence de *La jetée*, où les deux protagonistes font un geste semblable à Paris. Le film de Marker, comme celui d'Hitchcock, pose la question de l'individuation d'un point à situer hors du séquoia et donc en dehors d'un schéma général du temps ; ce qui nous reconduit à *Vertigo*, où il est aussi question d'un homme qui s'invente une « zone » temporelle improbable. La création d'un double de Madeleine crée pour Scottie l'illusion que le temps puisse faire retour.

La recherche d'un temps qui n'existe pas ou pas encore, semble être ce qui a intéressé Krasna et donc Marker ; cette recherche s'est édifiée en s'appuyant sur des traces, des vestiges, des lieux et des temps de l'image : les lieux du tournage du film d'Hitchcock, des images du film même, des photographies de certaines séquences ou de James Stewart et Kim Novak. Pour constater les effets d'un héritage et d'une passion cinéphile, mais aussi pour évaluer ce qui a changé dans la ville et comment des lieux véritables se reflètent dans ceux visualisés et mythifiés par le film (comme la boutique de fleurs, le musée d'art et le Golden Gate).

Dans *Sans soleil* nous voyons aussi la section d'un séquoia au Jardin des Plantes de Paris ; de l'Ile-de-France, l'itinéraire nous conduit sur l'Ile de Sal : nous passons de la tour du château de Montpilloy, qui a hébergé Jeanne D'Arc, à celle d'un phare isolé. Ce jeu de renvois montre bien combien Marker est resté lié à ces thèmes, qu'il n'a jamais cessé de reprendre : les images, le temps, la mémoire. Les raccords liés à la mémoire conduisent la conscience dans un périple potentiellement infini, toujours à la recherche d'images du bonheur. La recherche, typique du film-essai, semble ne jamais s'arrêter : des images (films, images fixes) n'arrêtent pas la construction d'antinomies, dans un travail inépuisable où « chaque espace et chaque temps renvoient à un autre espace et à un autre temps »[638].

Nous avons souligné comment la structure générale du film est constituée par une série de lieux et de temps juxtaposés, sans la possibilité d'un plan

[638] S. Loriga, *Le mirage de l'unité historique*, dans P. Despoix - P. Schöttler (dir.), *op. cit.*, p. 41.

global d'explication de cette variété. L'historien essaye d'édifier des grilles de lecture des formes du temps. Il a besoin que le temps soit doté d'un sens et éventuellement d'une direction ; il s'efforce de l'expliquer et de mettre en évidence la différence entre des phases temporelles. L'anachronisme révèle un sens imprévu du temps, des relations parfois bizarres, des superpositions qui mettent en crise une éventuelle linéarité, tout en ouvrant sur des séries temporelles inédites, faites de revenances d'images.

Sans soleil met en relation le spectateur avec des espaces au présent, desquelles surgit l'expérience du passé. Un certain rapport au passé peut surgir par exemple grâce à un contact direct avec l'espace qu'on parcourt. Cette situation exclut toute tentative de mise en récit linéaire : des bribes de passé est tout ce que nous pouvons obtenir, pour le fait qu'il n'y a pas de progrès linéaire en histoire, substitué par une temporalité qui prend des formes différentes, superposées, entrecroisées. La structure de *Sans soleil* est faite d'avancées, d'anticipations, de retours en arrière, de nouvelles propositions de thèmes et de questions. La mémoire des lieux, des personnes, des villes, des situations, se déplace continuellement. Ce dépôt mémoriel ne peut pas être complètement expliqué : « nous devons prendre garde à ne pas identifier l'archive dont nous disposons, fût-elle proliférante, avec les faits et gestes d'un monde dont elle ne donne jamais que quelques vestiges. Le propre de l'archive est sa lacune, sa nature trouée »[639].

Dans un article à propos du film, Emmanuelle Dyotte écrit : « la matérialité de l'espace [...] est porteuse de souvenirs touchant à la vie de la multitude, à son histoire, faisant un pont entre le passé et le présent - et ces souvenirs résistent à l'Histoire »[640].

Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, en tant que penseurs de certains enjeux de l'histoire, se sont efforcés de proposer des configurations inédites du temps, en termes de discontinuité et d'hétérogénéité. L'objet d'analyse résulte comme un espace encore à ordonner et à régler. Cette dimension a été ultérieurement soulignée par Michel de Certeau dans *L'Écriture de l'histoire*. Dans sa perspective, la recherche n'est plus seulement en quête de compréhensions, d'interprétations ou d'explications. L'historien est conduit à confronter son degré de discursivité en relation à une limite,

[639] G. Didi-Huberman, *L'image brûle*, *op. cit.*, p. 23.
[640] E. Dyotte, *op. cit.*, p. 74.

quelque chose qui n'est pas toujours dit, pensé, conceptualisé, visualisable. C'est au film-essai de souligner et de faire travailler cette limite, cette marge d'où de nouvelles propositions sont possibles. Au centre, au cœur de larecherche, il y a tout ce qui peut désigner l'autre de la raison ou du possible. Donc, aussi un possible *autre du temps*.

Au cœur de *Sans soleil* il y a un problème concernant la relation d'un regard avec une multiplicité. Le regard de Krasna, véritable flâneur, est confronté à des présences qui ne se font pas aisément assimiler : des événements (guerres, manifestations), des gestes (le passage en masse au guichet du métro), des déambulations (dans une métropole ou dans un petit port d'Afrique) ; la saisie de cette discontinuité, qui est « antérieure à la mise en images »[641], révèle un périple incertain de la reconstruction mémorielle ; cette variabilité désordonnée est « rattachée à ce que l'on pourrait appeler l'expérience, et les images qui défilent sous l'œil du spectateur apparaissent comme autant de 'citations sans guillemets' »[642].

Le regard de Krasna/Marker « est engagé dans l'Histoire, et travaille avec un médium qui incarne et reproduit du temps historique, le transformant, au fil du processus, en un temps de la mémoire »[643]. Entre les images qui le rendent possible et un temps ouvert, l'espace mémoriel dessine à nouveau l'histoire : soit comme une histoire élargie et multifocale, soit dans le sens d'une histoire comme récit des incohérences et des rapports réciproques entre les visions. Une profonde incohérence des époques envisagera « la complexité confondue et confondante des périodes historiques ainsi que celle de la multiplicité des temps »[644]. Une légende ou un mythe du Japon regardent en face les masques du carnaval de Bissau ; les enfants d'Afrique regardent la caméra et relancent leur présence possible dans le réseau des représentations, qu'il faudra lier par une ou plusieurs opérations mémorielles. C'est un travail de citations « sans guillemets », déjà envisagé par Walter Benjamin à l'époque de son travail sur les passages ; ce type de citations peut aussi prévoir la possibilité de transformer le protagoniste de la

[641] *Ibid*., p. 62.
[642] *Ibid.*
[643] C. Russell, *'Sans soleil': les infirmités du temps*, dans A. Habib - V. Paci (dir.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Éditions L'Harmattan, coll. « Esthétiques », Paris 2008, p. 112.
[644] J. Tanner, *Le voyage de l'historien. Temps et contingence chez Kracauer*, dans P. Despoix - P. Schöttler (dir.), *op. cit.*, p. 72.

recherche en « chiffonnier », intéressé par les discontinuités et les phénomènes de surface plutôt que par les essences et les systèmes. C'est en ce sens, selon les voies d'un travail mémoriel par les moyens du film, qu' « en citant des images d'autres gens et d'autres lieux, Krasna crée […] une nouvelle situation, un événement qui réactualise ces présences passées : celui du film même »[645].

Sans soleil confirme cette attitude au mélange: cinéma, télévision, images de synthèse, écriture et récit de voyage. Cette position est emblématique d'une recherche de la complexité, posée entre le documentaire, le reportage d'actualité (les luttes coloniales en Afrique, ou l'éruption d'un volcan en Islande), le documentaire social (le Japon contemporain), la citation d'autres films, les images de télévision. A la complexité des systèmes de vision s'ajoute le commentaire aux images, qui, en proposant des relations entre des images et des pensées, contribue à engendrer une stratégie de recherche d'un sens possible du film. C'est au spectateur d'entreprendre ce parcours, en choisissant une position dans ce mélange d'images. Le film *Sans soleil* « n'est pas fait » : ce que nous sommes en train de regarder n'est qu'une possible construction d'expérience, un essai d'expérience avec le cinéma ; en passant par les méandres de la mémoire, personnelle et sociale, il s'agira de faire du cinéma dans un espace pluriel, en suivant les contours « de ce qui n'est pas, ou plus, ou pas encore »[646].

L'expérience construite par Krasna (ses visions, ses déplacements dans l'espace et le temps) n'est que le début d'un projet en construction : le film à faire est évoqué directement au cours de *Sans soleil* : sur une liste d'images, dans le désordre, les mots de Krasna nous informent : « je ne le ferai jamais, ce film. Pourtant j'en collectionne les décors, j'en invente les détours, j'y dispose mes créatures favorites, et même je lui donne un titre, celui des mélodies de Moussorgski justement : *Sans soleil* »[647]. Sur ces mots, nous voyons une série de plans qui pourrons constituer les éléments du film à faire : un bateau en sec, près d'une fleuve. Ensuite, deux plans d'une chouette, un jardin, un paysage de campagne, l'intérieur d'un appartement dont on voit deux pièces, une fontaine abandonnée du même

[645] E. Dyotte, *op. cit.*, p. 62.
[646] S. Krasna (alias C. Marker), *op. cit.*, p. 96.
[647] *Ibid.*, p. 92.

jardin, de la pluie tombant sur une table du jardin, peut-être en France. Mais juste après, nous sommes au marché du poisson d'Okinawa. C'est encore du commentaire que nous tirons des renseignements : « Le 15 mai 1945, à 7 heures du matin, le régiment d'infanterie américaine donna l'assaut à une colline d'Okinawa rebaptisée *Dick Hill*. Je suppose que les Américains eux-mêmes croyaient conquérir une terre japonaise et qu'ils ne savaient rien de la civilisation de Ryukyus »[648].

Cette recherche de relations pourra donner une mémoire au sujet, au spectateur, au destinataire des images : une mémoire qui se cherche dans le cinéma. Mais il n'y a pas un sens révélé ou assuré : Marker forme des « constellations » d'images, de discours, de questions, dans une structure ouverte. Les restes, les bribes de l'histoire, composent une mémoire à réactiver. Pour pouvoir le faire, on doit considérer le niveau de recherche esthétique, comme « pur suspens, moment où la forme est éprouvée pour elle-même. Et il est le moment de formation d'une humanité spécifique »[649]. Une humanité qui, Marker nous suggère, trouvera un jour, dans le futur, un savoir éloigné du pouvoir et des fanatismes de tout type.

Le commentaire aux images de documentation nous provient, sous la forme de lettres, d'un temps futur. Cela nous dit la nécessité de penser toujours les images en sens temporel, de les insérer dans une ligne temporelle multiforme ; les images contiennent de la temporalité et des séries stratifiées : passé, présent, futur, dans un rapport de superposition ou de juxtaposition. Le spectateur contemporain est pris soit dans un réseau d'images, soit dans un réseau temporel, entre mémoire et histoire. Ce contexte est un lieu de passages, de transformations, de relations réciproques. Un certain imaginaire rencontre des séries temporelles que chaque image engendre ; cet espace est ainsi un lieu symbolique où tous les savoirs sont amenés à circuler et à s'exposer à des transformations.

Opérer entre les images signifie activer un travail de connexion entre plusieurs temps. On se rend compte que la réalité du passé est désormais devenue inaccessible : tous ce qu'il nous reste sont justement des images. Nous pouvons nous familiariser avec cette situation et penser le circuit visuel comme un lieu (critique) où de la mémoire s'est déposée. Il s'agit

[648] *Ibid.*, p. 92-93.
[649] J. Rancière, *op. cit.*, p. 33.

d'un questionnement qui peut intéresser aussi les historiens. *Sans soleil* a donc la forme d'un carrefour de savoirs qui pose des questions en direction interdisciplinaire. Le film demande que chaque image soit mise en relation avec beaucoup d'autres, à l'intérieur du film ou en dehors de celui-là. Le parcours entre les images pose la question des formes et des échelles de vision ; il peut aussi dessiner un espace de variations et expliquer « cette préoccupation pour les événements oubliés de l'histoire »[650].

Il est possible d'envisager le film comme un « travail d'archive », qui nous est demandé par le volume encore massif des questions qui restent à poser et à gérer d'un point de vue critique et d'analyse. Les images sont au centre de ce type de travail : l' « entre-images », ou l'espace de l'archive, est difficilement assignable, un espace ou un champ plutôt qu'une idée établie d'images. C'est une réalité qui change et se déplace souvent, ensemble avec le regard posé sur elle. Donc une dimension médiale et visuelle se lie à un rapport, indissociable, entre des questions d'esthétique et d'histoire.

C'est encore Emmanuelle Dyotte, dans son article déjà rappelé, qui écrit : « D'un point de vue anthropologique, *Sans soleil* peut être envisagé comme un travail de réécriture, en ce sens que le film construit une mémoire matérielle à partir d'images cinématographiques »[651].

Le film nous fait comprendre de façon explicite que nous sommes actuellement dans une phase caractérisée par la discontinuité. C'est un « passage » où la mémoire se complexifie et se ramifie, en devenant une configuration chaque fois à questionner. Il s'agit de vérifier s'il est encore possible de conserver une quelque mémoire dans un moment de notre imaginaire où la visualité, et des images en série, semblent être en train de transformer les démarches de connaissance. Sans images, pas de mémoire, pas de véritable travail de mémoire. Mais en même temps, sans mémoire, les images seules n'arrivent peut-être pas à nous toucher vraiment. Une relation étroite s'est configurée, entre la circulation d'images et une possibilité de circulation de l'expérience, entre visions et idées.

Des questions restent ouvertes. Est-ce que ce tour du monde, ce « périple en images », nous assure de la possibilité d'une configuration adéquate du

[650] E. Dyotte, *op. cit.*, p. 75.
[651] *Ibid.*, p. 76.

visuel? Comment recevoir les images du film? Est-ce qu'une configuration, enfin, a vraiment lieu? Le film demeure ambigu : est-ce que le spectateur, enfin, peut vraiment se trouver lui-même dans cet espace? Et enfin, sommes-nous, en tant que sujets contemporains marqués par les images et par la visualité, en mesure de donner une représentation adéquate de l'altérité, une altérité cherchée pendant tout le film? Le film ne pourra qu'être l'attestation d'une « histoire des métamorphoses de la mémoire »[652], en soulignant le risque de l'absence, de la perte, de la dépossession, dans le présent auquel le sujet appartient.

Le projet veut redonner un sens, une valeur aux images, qui pourront servir dans le futur (mais déjà dans le présent, peut-être) soit aux peuples sans mémoire, soit aux situations sans histoire, mais à condition que l'image soit capable de montrer la complexité des régimes temporels. Le spectateur doit interagir avec une archive, entre le réel, la reproduction visuelle et les passages discontinus entre les images, tout en continuant de valoriser la force de l'altérité des expériences de regard et de temps.

Le film ne renonce pas à proposer une sorte d'utopie : l'idée de quelqu'un qui, en 4001, pourra désormais renoncer à la perte de mémoire qui nous affecte aujourd'hui, en devenant un sujet qui aura seulement perdu l'oubli. Cette « mémoire absolue », futurible, est encore à trouver mais Marker semble convaincu du fait que nous pouvons essayer de faire les premiers pas dans la juste direction. Le travail devra creuser le temps : en connecter les parties, en chercher des agencements, pour produire l'idée d'une communauté qui sera souvent obligée à se relire, et à se revoir, pour avoir la certitude qu'elle aura vraiment existé. Une composition d'images deviendra alors une voie préférentielle pour opérer des rapprochements, ou des éloignements.

Dans une visée anachronique, les temps ne sont plus en succession, mais superposés ; les lignes temporelles sont multipliées, comme les images. Comme écrit Georges Didi-Huberman, « l'anachronisme semble émerger *à la pliure exacte du rapport entre image et histoire* : les images, certes, *ont* une histoire ; mais ce qu'elles *sont*, le mouvement qui leur est propre, leur pouvoir spécifique, tout cela n'apparaît que comme un symptôme -un

[652] F. Dosse, *Paul Ricoeur, Michel de Certeau. L'histoire : entre le dire et le faire*, Éditions de l'Herne, coll. « Glose », Paris 2006, p. 47.

malaise, un démenti plus ou moins violent, une suspension- dans l'histoire »[653].

Ce symptôme peut changer selon les époques et les civilisations. Le nouveau, les changements, viennent souvent selon des voies très complexes : chacun n'est pas toujours présent à son propre temps, il porte plutôt avec soi un passé, des souvenirs, des survivances, qui ne sont pas encore remises à jour. Une idée du futur, ou une utopie, ne seront possibles qu'entre histoire, idée et images[654].

Dans le futur, serons-nous, les humains, capables de lire de façon correcte les configurations visuelles de l'époque actuelle? Qu'est-ce que les images du temps passé engendrent ? Un certain type de cinéma utilise l'anachronisme : c'est-à-dire, présenter des modes de connexion, ou des notions, qui font circuler le sens d'une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps en soi. Donc, selon une temporalité plurielle à interroger.

Le montage est le moyen par excellence pour rendre *dialectique* cette non-contemporanéité. La technique est envisageable comme une manière de travailler le réel, d'en assumer toute la complexité, pour donner à ce réel soit une mémoire, soit un avenir.

L'époque contemporaine est analysable comme le lieu d'une relation complexe entre les systèmes visuels et entre ces systèmes visuels et des discours historiens. La technique nous approche de réalités changées, multiformes, qui semblent perdre leur essence et trouver une voie (ouverte) de création d'un savoir inédit.

En conclusion, une « archive visuelle » n'est pas une notion théorique fermée, mais un réseau problématique. Il est question de faire le tour du monde en images et confronter les cultures et les regards, grâce à la possibilité d'une « connaissance dialectique » des matériaux, qui permet de collectionner des lieux, des visages, des gestes sans continuité, des temporalités dans le désordre. C'est notre regard qui est appelé à faire l'archive et à le parcourir.

---

[653] G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, *op. cit.*, p. 25.

[654] A ce propos, on peut voir E. Bloch, *Héritage de ce temps*, trad. J. Lacoste, Éditions Payot, coll. « Critique de la théorie », Paris 1978.

VI. L'histoire entre les images : *Level Five* (1996).

Level Five (1996) confirme la présence, dans l'œuvre de Marker, d'une attention primaire au temps et à la production mémorielle. En croisant la théorie du cinéma et l'analyse du film, nous pouvons rendre compte de la productivité textuelle de ce film et articuler ces deux plans vers un horizon interprétatif spécifique.

Le film se présente comme une lecture de l'histoire et en particulier, d'un dramatique événement de la Seconde Guerre Mondiale, la bataille d'Okinawa, qui a eu lieu en 1945 et qui a vu l'affrontement d'américains et japonais. Au cours des affrontements, beaucoup de japonais, pour ne pas tomber en main ennemie, se rendirent protagonistes de suicides et d'homicides de la famille et de parents proches. La folle résistance japonaise a préparé la stratégie de la bombe atomique qui aurait été déclenchée peu après.

Mais le discours orchestré va plus loin. Il propose de confronter le cinéma, et les formes audiovisuelles plus en général, avec d'autres manières de connaissance et d'autres supports technologiques. Enfin, comme résultat de l'entrecroisement des perspectives précédentes, *Level Five* semble conduire à une réflexion sur le statut des images d'aujourd'hui et sur la « condition » du spectateur contemporain. Il y a en outre, dans le tissu signifiant complexe du film, une modalité selon laquelle l'œuvre, le film en soi, assume progressivement les traits symptomatiques d'un discours sur la *carence de monde* de notre époque et sur l'éventuelle manière de remédier à une telle condition. En se proposant de faire de l'histoire médiale, Marker cherche dans le cours des choses historiques la présence de traces de l'humain, d'une façon de sentir et de déterminer un certain lien avec le réel. Mais, parallèlement, il propose un dessin, ou une première esquisse, de ce qui pourrait être aujourd'hui, ou dans un futur peut-être proche, notre connaissance du temps et de l'histoire. Il fait donc de son film un essai du temps et des images.

On peut avant tout relever la co-présence, dans *Level Five*, d'une dimension publique, commune, collective et d'une dimension beaucoup

plus privée, personnelle. Il s'agit d'un film à propos d'un temps individuel et historique, dont on analyse les entrecroisements et les manières de les vivre. Marker réussit à communiquer sa préoccupation de ne pas dire seulement son temps, mais comment ce temps-là a (et aura) été vu, imagé et fait circuler ultérieurement. Une volonté très forte de la part de Marker apparaît : retourner sur une histoire écoulée, pour mesurer combien elle a été aujourd'hui pensée, revue, élaborée.

Cet aspect du film est déjà présenté en ouverture, dans un prologue où nous voyons des images d'une ville du futur et une grande tête humaine dessinée par un programme d'ordinateur. Une voix de femme nous renseigne sur une certaine vision de désorientation, celle d'un sujet humain hypothétique qui peut-être dans le futur ne sera capable de recevoir les souvenirs, les pensées et les visions que sous forme d'hallucination, de quelque chose d'effrayant et de peu compréhensible. Un point critique est donc déjà envisagé : le lien entre ce que nous serons au futur et la manière dont nous serons capables de gérer la vision et la pensée, les possibilités de souvenir et la capacité de posséder un certain « horizon » historique. Le risque est donc que tout ce qui constitue un héritage d'images historiques se perd en rapport à une sensibilité modifiée. Le prologue se termine par une image de Laura, la protagoniste, qui apparaît en se matérialisant progressivement sur l'écran, la tête superposée à l'image d'un réseau. Ce réseau n'est qu'une anticipation graphique de la multiplicité de savoirs et visions que le film va déployer. Mais nous pouvons aussi souligner un autre aspect important : quand Marker interviendra au cours du film, il parlera plus d'une fois de la femme au passé, comme si son expérience était quelque chose de déjà ancien, le matière pour un récit sur l'histoire d'une humanité qui cherchait des réponses dans l'histoire et dans la technologie. La première image de la femme apparaît dans le flux des autres images structurant le prologue : elle n'est qu'un horizon, mais limité et contingent, dans la variabilité et la discontinuité d'expériences de la vision. Le film nous montre des efforts de ne pas être saisis par cette « vertige de l'archive ». Parallèlement, nous voyons la femme enfermée dans une pièce pleine d'ordinateurs et de téléviseurs.

Le premier niveau de fonctionnement du film, public et collectif, est construit sur la présence fondamentale de l'histoire ; émerge une volonté d'interprétation des événements, en rapport à la dite bataille et à la Seconde Guerre Mondiale. Et ici s'insère le niveau « privé » du discours du film, où la femme protagoniste, Laura, a un rôle tout à fait central et dominant. Marker montre le personnage dans une longue série de premiers plans larges, dans les espaces clos d'une maison : des lieux où la femme se trouve presque constamment confrontée à son ordinateur et aux images qu'il produit. Il est en effet question de reconstruire, par le moyen de l'ordinateur, les phases d'un jeu sur la bataille d'Okinawa, comme dans une sorte d'archive qui se montre progressivement, et qui revient au cours du film.

Deux niveaux sont ainsi convoqués : l'histoire, les faits réels, vécus tragiquement par ses protagonistes, victimes du massacre japonais, et le monde des ordinateurs, du système multimédia, du réseau télématique, qui constitue un lieu privilégié d'expérience, exploration et connaissance pour la protagoniste. La possibilité est soulignée pour la technologie, de relire, redire, redéfinir, interpréter les faits de l'histoire. Le jeu de stratégie auquel Laura s'applique envisage en effet l'opportunité de reconstruire fidèlement l'aspect et les caractères des événements. Il sera ainsi question de faire surgir les bribes d'une histoire dont on a encore une mémoire, ou des mémoires, mais dont le travail de reconstruction est encore pleinement en cours.

Des images en pellicule ne manquent pas, confrontées avec le système multimédia et aussi avec l'image vidéo, au point que le passage d'un médium à l'autre est souvent très évident et souligné par Marker. Comme le note Ivelise Perniola[655], Marker affirme une forte différenciation entre les images en vidéo de Laura dans son appartement, les images venant de l'ordinateur et quelques images en pellicule, qui semblent des traces venant d'une autre époque. Sans toujours proposer des agencements en relation à ces possibilités visuelles, il affirme simplement des juxtapositions ; si les premiers plans de Laura sont fréquents et récurrent pendant tout le cours du film, véritables moments de confession et de réflexion de la femme, les images venant du programme de l'ordinateur visualisent des traces d'une

[655] Voir son *Chris Marker o Del film-saggio*, *op. cit.*

histoire reconstruite par le moyen d'un jeu vidéo. Mais vu l'inaccomplissement de ce jeu, Laura travaille pour l'aboutir et pour en tirer au moins sa propre compréhension des événements d'Okinawa. L'ordinateur a donc aussi la fonction de banque de données, d'élément dispensateur de connaissance (écrite, visuelle) historienne.

En certains moments, des images en pellicule font leur apparition : des images de guerre, encore une fois. Un exemple se trouve dans la première partie du film ; après avoir montré des danseuses traditionnelles s'exhibant dans une rue, en époque contemporaine, Marker parle parallèlement avec sa propre voix d'un épisode lié à la tragédie d'Okinawa : en 1944 un navire, qui devait transporter des enfants d'Okinawa loin pour les mettre en sûreté, avait été coulé et cela avait provoqué plus de mille morts. L'auteur insère les images d'époque du navire au départ après avoir montré le bal des danseuses ; il laisse les images de répertoire « surgir » de celles du visage et des mouvements des danseuses, en garantissant ensuite à l'image des danseuses un marge de visibilité, superposés à celles en noir et blanc du navire. Ce qui suit juste après constitue un autre niveau de témoignage : les images tournés dix ans après, en 1954, par Nagisa Oshima, montrant les parents des enfants morts dans l'écoulement du navire. La guerre est donc montrée dans ses propres images, montrée une nouvelle fois par un œil qui y fait retour et enfin « innervée », avec ses images, dans les gestes d'une danseuse à l'époque actuelle. Ce rapprochement, et ces rapports réciproques, appartiennent à la section de *Level Five* où Marker en personne, en s'exposant par l'intermédiaire de sa voix, intervient pour édifier une lisibilité des temps de l'histoire, qui n'advient qu'en passant par des possibilités de vision : le cinéma évidemment, mais aussi le réseau ou l'ordinateur. Le film montre l'utilisation progressive de cette variabilité de visions, dans lesquelles le poids de l'histoire continue de peser.

Level Five suggère la complexité et la variabilité du rapport entre les diverses formes technologiques et les manières de restitution (ou aussi de transformation) du visible. Il affirme donc un temps stratifié, soit parce qu'il s'agit d'un temps à revoir et repenser, soit parce que toute histoire de visibilité, semble-t-il, ne pourra pas réussir dans la proposition d'une mémoire complète et exhaustive de la tragédie historique.

Le vieux et le neuf, sans que l'un exclue l'autre, se superposent et créent une constellation qui permet de rediscuter l'histoire, la technologie, la connaissance et les possibilités mêmes de lecture ; le film offre un amas de sources critiques, en particulier de type historique, philosophique et technologique mais aussi au niveau littéraire et cinématographique. Le film a la forme d'un tissu fait d'éléments hétérogènes, composant néanmoins une certaine vision soit de l'histoire, soit du cinéma. Il s'agit de comprendre la spécificité d'un ensemble d'images, d'écrans et d'efforts de lecture du passé. Thierry Jousse a défini le film, de ce point de vue, « une *fiction* en forme d'essai »[656].

Il est possible de souligner un rapport de correspondance étroite entre la fonction interprétative donnée au jeu de stratégie sur la bataille (un produit avancé en sens technologique) et le rôle que le spectateur trouve dans le réseau élaboré par Marker. Laura assume certains caractères spécifiques du spectateur contemporain. Elle se trouve dans une condition où l'ampleur de conditions et de possibilités de vision est désormais particulièrement étendue, en allant bien au-delà des formes traditionnelles de regard (de la peinture à la photographie au cinéma) jusqu'à un système comme le web, où tout se trouve avec tout, en interaction constante, et de nouveaux rapports entre le visible et le lisible, s'instaurent constamment.

Le réseau, rebaptisé dans le film OWL (Optional World Link), a l'identité quelque peu ambiguë du lieu d'ample circulation des savoirs, des informations, des images, des langues et des langages. Il affirme une possibilité presque infinie de créer des connexions, des liens, des relations plus ou moins proches du sujet-spectateur. C'est une zone ample et sans marges, où l'on trouve des renseignements (le recherches bibliographiques de Laura autour de la bataille), où images et chiffres circulent, où des connaissances sont confrontées à d'autres connaissances, même au risque parfois de l'excès et de la confusion. Mais, au-delà de cette ampleur de possibilités, quelque chose dans le film demeure inexpliqué (et peut-être pas complètement explicable): c'est le sens réel de l'histoire, des faits, des événements, de tout ce qui s'est réalisé au cours du temps. Le film nous suggère que le travail d'explication historienne n'est peut-être qu'au début.

[656] T. Jousse, *Mr and Mrs Memory*, dans *Cahiers du cinéma*, n. 510, février 1997, p. 60.

Ce questionnement est doublé par un autre : quelle compréhension de l'histoire et du temps est-elle possible, au moment où nos possibilités de *voir l'histoire* ne cessent de se multiplier ? De sa voix, Marker nous parle de l'invention du réseau électronique au passé, pendant que nous sommes en train de voir une des explorations virtuelles de la femme : un écran se transforme et assigne des masques à son visage : son identité virtuelle.

Dans le temps de *Level Five*, film sur le futur et sur la vision future, quelque chose semble déjà passé ou en train de passer : c'est toute idée de développement technologique, donc toute hypothèse d'avancement des possibilités de vision et connaissance. D'où nous viennent la voix et les jugements de Marker ? Du futur ? Son intervention de « monteur » d'images ne fait qu'assigner des nouveaux espaces, des nouveaux découpages, aux temps de l'image ; la personne qui nous parle dans le film semble désormais savoir qu'aussi une invention telle que le réseau électronique, récente à l'époque de *Level Five*, est tout simplement destinée à être faite objet de mise en perspective historique. En effet, le film se terminera avec une incertitude quant aux possibilités de reconstruire l'histoire par l'ordinateur ; en conclusion du film, Laura se dématérialisera progressivement en devenant une image floue, prise comme les autres dans ce tourbillon de regards, pensées, oscillations. Elle terminera sa recherche sur un véritable point aveugle, en appuyant avec insistance sur une télécommande qui ne semble « mener » plus nulle part son expérience.

Ce qui ne peut pas s'accomplir est une pensée unidirectionnelle sur l'histoire et les événements. Marker semble suggérer que la technologie peut assumer une fonction importante en rapport aux images de l'histoire, en étant « un véhicule exceptionnel pour la transmission de mémoire historique»[657].

C'est seulement grâce à l'archive, aux images qui se sont déposées sur un ou plusieurs supports, que nous pouvons donner naissance à une fonction différente de la lecture des événements, pour au moins garantir que les images du temps historique ne soient pas soumises à une manipulation. De ce point de vue, les images de la guerre, avec leur sens historique, sont disposées sur des plans d'exposition, visuels et médiatiques : c'est l'espace

[657] « un eccezionale veicolo per la trasmissione di memoria storica », I. Perniola, *op. cit.*, p. 194 (c'est moi qui traduit).

technologique, dans lequel Laura s'efforce « d'y voir clair » ; c'est son ordinateur à constituer un espace d'agencement d'un savoir à reformuler à chaque fois. Tout va entrer dans cet espace : des visions filmées de l'histoire japonaise et des témoignages sur l'événement-Okinawa, choisies parce qu'elles peuvent nous faire entrer dans le cœur de ce qui a eu lieu.

Le film témoigne comment on a pu donner une lecture unidirectionnelle de la bataille d'Okinawa, en passant sous silence les faits les plus dramatiques liés à cet événement. C'étaient des lectures caractérisées par la construction orientée d'images qui devaient montrer que les choses s'étaient vérifiées d'une certaine manière : lectures données par les médias et par les systèmes d'information qui utilisent des images (photo-reportages, ciné-journaux, tournages cinématographiques et de télévision). Cela a exclu de la visibilité publique tout autre événement : des suicides de masse, des personnes qui ont tué leurs propres familles, des tortures, des victimes civiles tuées par les militaires. Marker pose des questions inévitables : qu'advient-il de l'histoire, au moment où on peut en fixer un certain rapport avec les images ? Est-il possible de concevoir une quelconque idée des faits historiques sans les voir dans un espace d'images ? Quelle est la fonction de la grande machine de visions contemporaine ? Elle semble parfois devenir la seule garantie que les faits dont on parle soient indiscutables : les seules vérités.

L'auteur de *Level Five* se positionne en « sujet » de liaison entre les événements et leur transmission (et donc transmission mémorielle). Marker a montré les images d'Okinawa et, ainsi faisant, il les a fait exister de nouveau dans leur capacité de nouvelle formulation d'un savoir.

Il a, en quelque sorte, conduit a la visibilité certaines régions du savoir archivées, mais sur lesquelles il est nécessaire de faire retour munis d'une nouvelle sensibilité de regard, pour éviter qu'elles tombent dans l'oubli de l'histoire non vue ou non dite et de la mémoire non transmise. Il convoque aussi le spectateur dans cet espace, un spectateur devenu quelqu'un qui regarde tout en sachant combien l'image est quelque chose qui se manipule, se transforme, se déplace, se fabrique. Comme telle, provisoire, elle est aussi une présence qui s'interprète dans son réseau discursif.

Marker signale l'apparition d'un nouveau sujet et d'un nouveau monde de visibilité. L'histoire est une multiplicité de strates de visibilité et de connaissances ; elle n'est plus le livre absolu des caractères visibles, mais la zone de lutte et de transformation des énoncés autour des événements et du savoir. L'histoire est une constellation, un archipel qui n'a pas de forme fixe et qui ne peut s'institutionnaliser dans une vision unique ou accomplie. Elle est faite de régions hétérogènes (l'image) et de pratiques (l'écriture, le filmage, le montage, la diffusion). Le spectateur contemporain, qui a reçu en « héritage » cette multiplicité, a un avantage : c'est à lui de pouvoir monter, assembler, connecter ces visions.

On est dans l'impossibilité d'un procès unitaire de connaissance. Dans le film, des objets d'analyse sont justement les images : pas seulement celles du cinéma, mais aussi, dans le désordre, les images multimédia, signe évident d'un changement advenu dans la culture visuelle. Dans un contexte transformé par l'émergence de certaines technologies récentes, la notion d' « archive » trouve une position centrale, et une productivité heuristique, inédites. A l'époque des « nouvelles images », dans cette phase de passage en vue d'une redéfinition de nombreuses marges identitaires de l' « objet-cinéma », l'archive devient une forme de rhizome qui met en mouvement tout ce qu'elle présente. L'archive est la disposition des événements en figures, formes, compositions, selon des rapports multiples qui montrent plus d'un agencement, entre vision et non vision, réel et virtuel, connaissance par images (la guerre de 1945, aujourd'hui) et montage de lectures (quelles images pour quelle guerre ?).

L'essayiste ne fait que confronter les mémoires des événements, en les gardant dans la même analyse interprétative : il croise un récit fictionnel touché par l'histoire (celui de Laura), des événements, des témoignages filmés, en formant ainsi une région aux perspectives multiples. A cela s'ajoute la position spécifique de Marker : son tour dans la dispersion des sources lui permet d'installer une diagonale plurielle, pour croiser tout ce que nous pouvons voir et connaître au cours du film. Sa position est claire dès le début : la toute première image du film, précédant le prologue, est celle d'une main droite déplaçant la souris d'un ordinateur, comme si ce geste voulait « lancer » toutes les images de l'histoire dans un espace qui est

en train de s'édifier. La main est montrée en quatre prises de vue consécutives, distinctes mais semblables ; au quatrième geste de la main déplaçant la souris, la caméra se déplace jusqu'à nous faire entrer dans l'écran d'un téléviseur montrant des images d'une autoroute et d'une ville futuribles. Une fois introduites, les images du futur tiendront leur place dans le reste du film : comme des points de redéfinition d'une historicité des images et des visions possibles de l'histoire.

Le système multimédia ne fait rien d'autre que proposer selon sa nature une archive où se regroupent, à chaque fois nouvelles et différentes, des figures distinctes, composées selon des rapports variables ; les images de la guerre nous donnent une configuration de l'histoire, de ce qui a été, selon leur nature d'opérations de visibilité. Le cinéma et le témoignage, l'histoire et sa « mise en images », la réalité virtuelle comme stockage infini et la tendance du contemporain à refuser la mémoire, la mémoire (le réseau comme grand lieu aussi de mémoire, à certaines conditions) et l'oubli. Enfin, comme grand problème majeur de tout le cinéma de Marker, le temps.

Ce qui prend forme est ainsi un système non linéaire d'émergences, ou d' « apparitions », où la multiplicité de rapports détermine n'importe quel type de formation. Dans le film une telle multiplicité nous conduit directement au problème de la mémoire, un de ses noyaux problématiques d'importance majeure. Il s'agit en effet, pour Laura comme pour nous, de voir une certaine mémoire de l'histoire, d'une histoire qui a été filmée mais qui risque quand même l'oubli.

Le rapport entre mémoire et images est défini très tôt : c'est au moment où Laura cite directement Marker, en déclarant que lui seul, défini « l'axe du montage », sera capable un jour (peut-être) d'intervenir de façon productive sur les matériaux visuels du Japon et d'Okinawa, qui pourront engendrer une nouvelle possibilité discursive, une nouvelle, adéquate, interprétation des images de l'histoire. A ce moment-là, l'archive sera de nouveau productive et créera encore des hypothèses discursives. Nous sommes donc contraints de revoir beaucoup de nos certitudes et aussi un certain nombre de formes d'interprétation et d'explication. L'archive-*Level Five* définit une multiplicité d'énoncés qui se présentent au traitement,

partie d'une plus grande structure générale de naissance, formation, développement et transformation de tout énoncé ; en ce cas, de tout énoncé concernant certains événements historiques. L'archive sera à envisager comme toute forme structurant et souvent déterminant les formes d'organisation de la pensée. En cela, elle signale des espaces d'ajustements entre des savoirs et des discours. Quelles archives pour quelles mémoires ? Les images demandent une programmation.

Le geste de Marker est de confronter et de mettre à l'épreuve ces événements dont il est question ; mettre à l'épreuve : c'est-à-dire, en mesurer l'incidence sur notre actuelle perception de l'histoire, sur la manière de lire et de faire parler les images. Ce que nous avons vu de cette guerre, nous suggère Marker, n'est jamais vu pour toujours et sa connaissance n'est jamais terminée, exhaustive ; voir implique une confrontation constante entre des sources et des connaissances. Les faits changent aussi en rapport à la distance (temporelle) et à la position de l'observateur.

L'archive des images se structure comme une activité constante de vision : constituée d'énoncés variables, d'informations sur la nature du temps, sur la mémoire et sa praticabilité, sur l'histoire comme grande histoire des visions, des représentations, des regards dans le temps. Les images des suicidés pendant l'attaque à Okinawa, du point de vue de Marker, ont été produites aussi par une propagande médiatique incessante qui a été, souvent, à l'origine de certains événements. La guerre est saisie en tant que spectacle qui s'est joué selon des déterminations plurielles : des stratégies, de la propagande, une circulation d'images contrôlée et réglementée par le pouvoir. Marker montre une séquence de *Let There Be Light* (1945), film de John Huston témoignant les graves dommages psychologiques des soldats américains en guerre. Ce film, une fois tourné, avait été censuré par l'armée et n'avait pas été montré pendant longtemps.

Level Five peut donc être questionné comme un véritable nœud problématique où convergent des questions : l'interprétation et la visualisation de lignes temporelles, jusqu'à poser un doute (assez radical) sur la possibilité de pouvoir encore parler d'objets comme « cinéma » ou « film », dans une phase où l'expérience du film traditionnel tel qu'il a été

pensé pendant des années, peut sembler terminée. Il renomme le cinéma comme une pratique d'interprétation et de vision, de mise en relation et de stratification de pratiques et discours de et sur l'image. Il fait de la forme du film-essai un espace de propositions, d'hypothèses, de pensées quant à la nature, à l'identité, aux marges du cinéma, mais aussi en relation aux stratégies d'enquête et d'écriture de l'histoire.

Le film fait de cette multiplicité (les images, l'histoire, l'archive) une ultérieure opportunité de connaissance; il ne semble pas vouloir définir encore une fois une identité possible, soit du film comme objet, soit du cinéma. L'idée essayistique est une autre : provoquer une interaction temporelle par le moyen d'une technologie utilisée pour proposer des arguments et commencer quelques possibles explications. Marker travaille résolument à la frontière entre genres d'expression (film, essai d'histoire, essai sur les images, bilan d'un état global du savoir). L'importance du film réside dans sa capacité de positionner le spectateur dans une expérience d'images, en vivant directement l'espace d'un mouvement entre visions et concepts. Soit l'exemple de la femme qui est en train de se suicider devant la caméra de l'opérateur de guerre américain. Le geste de Marker est d'arrêter pour un instant cette image, au moment où la femme, qui a vu l'opérateur, dirige son regard vers la caméra avant de se suicider. N'est-ce pas peut-être le système des médias qui a « mis à mort » la femme, sous la norme de la performance à tout prix ? La guerre se fait spectacle, ses images vont bâtir le grand spectacle médiatique actuel. En arrêtant l'image, Marker peut opérer sur sa fonction, la confronter avec d'autres du film ou d'autre nature, la lier à d'autres visions, faits, situations, contextes. Il peut rétablir une productivité de l'image. Il cherche une réponse à un questionnement incessant : comment arrêter le flux des images et leur consomption dans le cercle médiatique ?

C'est un espace que le film produit directement, dès le début ; toute l'histoire de la bataille est constamment intercalée par des efforts, de la part de la protagoniste, de se connecter à l'ordinateur-archive-jeu, qui semble conserver les clés pour « faire jouer l'histoire » à l'époque actuelle. La production de sens dans le champ historique est ce que nous regardons, nos visions qui s'accumulent et peuvent nous faire formuler des jugements sur

l'histoire passée. Si des images obsédantes reviennent, c'est peut-être que notre attitude de regardeurs et de spectateurs est encore une fois à repenser dans la stratification. Le temps des images est ce que nous n'arrêtons pas de définir, de prolonger, d' « ouvrir ». Un exemple significatif nous vient de la séquence où Marker utilise des images de la télévision américaine montrant un groupe de touristes en visite aux lieux du bunker qui fut le dernier refuge de l'armée japonaise avant la défaite. Au tout début de cette séquence, superposées aux premières images du bunker, sont insérées trois photographies avec les portraits de trois officiers responsables de la résistance folle et insensée à l'ennemi américain déjà vainqueur. Ces portraits sont montrés en petite taille au début, au centre de l'écran, mais ils se rapprochent progressivement en s'agrandissant, jusqu'à couvrir la presque totalité de l'écran. Ils envahissent l'espace visuel, tout en ne cachant pas complètement ce que nous étions en train de voir : les touristes en visite au bunker. Les visages de militaires japonais reviennent aussi sur les écrans de Laura ensemble avec d'autres personnages. C'est en forme de présence spectrale que ces figures remplissent les écrans : comme des points obscurs d'une histoire appelée à récupérer tout fragment du cours des choses.

Mais la question est : qui « voit » ces images, aujourd'hui ? Sont-elles capables d'activer une véritable mémoire des événements ? Comment se disposent-elles (et sont en effet disposées) en archive ? Ou encore, quels liens existent entre les visites touristiques en masse et une véritable connaissance de l'histoire ?

Le lieu qui sépare et parallèlement unit ces possibilités est le regard, pensé comme hypothèse de connaissance de l'histoire. Or, dans ce cas, un lieu fait resurgir des images éloignées, prêtes à s'insérer dans le système télévisuel actuel.

Comment nous confronter à l'abondance d'images et témoignages ? Comment les mettre en relation ? Écrit Bouchra Khalili que « Ces différentes sources d'images sont autant de lieux disséminés dans l'espace improbable qu'invente le film. Ils tendent à constituer, par les liens qui les connectent, une constellation de la mémoire, organiquement hétérogène et

d'un rayonnement temporel très dense »[658]. Le sujet-spectateur actuel peut construire ses constellations de mémoire, en utilisant la vaste archive de renseignements et de figurations d'événements auxquels il peut avoir accès. Il devra être conscient du fait que toute opération mémorielle se joue dans l'espace d'images.

Comment mettre en acte une telle constellation ? Comment en faire un moment productif ? Il faudra en effet constater que « dans cet espace du flux continu, du croisement d'images de régimes différents, dans ce lieu d'hétérogénéité, la fixité d'un dispositif manque »[659] ; dans le sens qu'il n'y a pas d'agencements univoques et qu'il s'agit d'une expérience plurielle : une histoire élargie, éclatée.

Pour Marker, c'est le temps à pouvoir garantir certaines possibilités de connexion : il se lie strictement aux images et aux discours produits. Nées de l'histoire et dans l'histoire, trop souvent les images du film l'ont cependant falsifiée en en proposant une configuration menteuse, pour des motifs idéologiques ou de propagande : les américains n'ont pas voulu montrer les vraies images du conflit, jugées peu aptes à communiquer le succès et la gloire. L'histoire a été donc vue avec d'autres images plus menteuses, où les vainqueurs semblaient les vrais dominateurs, avec leur drapeau placé haut dans le ciel. Une photo fausse de l'armée américaine, une image de John Wayne héros cinématographique de toutes les guerres et une autre tirée du film de Huston : leur rapport est aussi ce qui fait la nature d'une histoire aux mouvements pluriels. L'archive qu'est le film fait diriger notre attention vers une histoire qui se fait, et se fait lire et interpréter, par les superpositions d'images.

Marker opère pour que le temps fasse son propre cours, pour assurer d'ultérieures constellations d'interprétation. Il faudra ainsi toujours rejouer l'histoire et ses événements, toujours la voir dans les images qui l'ont saisie et proposée.

L'expérience du spectateur rencontre une idée de mutation profonde des modalités de compréhension. Toute typologie de lecture ou d'analyse, à ce niveau, se fait en même temps nécessaire (donner un sens à l'histoire et aux

[658] B. Khalili, *Level 5 ou le Reposoir*, dans P. Dubois (dir.), *Théorème*, n. 6, « Recherches sur Chris Marker », Éditions Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2002, p. 143.
[659] *Ibid.*, p. 144.

images qui l'ont montrée et qui continuent de le faire) et à redessiner selon une certaine déterritorialisation des savoirs. A partir de la non-naturalité du sens, l'interprétation devra fouiller de plus en plus dans les fragments que l'histoire a laissé autour de nous. Le geste du film-essayiste peut rendre justice à ce passé devenu citable.

Le contexte est celui d'un monde plein d'images et d'informations ; en disposant ses sources, Marker indique sa position d'essayiste et parallèlement, il communique l'impossibilité d'un parcours univoque parmi les formations du contexte en question. Dans la séquence où Laura utilise les lunettes spéciales pour explorer le système multimédia OWL, l'auteur joue sur une ambiguïté : sur le fait qu'un tel amas d'informations puisse coïncider paradoxalement avec une diminution du statut de la connaissance et aussi, sur un autre niveau, avec la progressive perte d'importance de la mémoire. La seule solution, semble-t-il, est de ne pas renoncer à traverser cette multiplicité et ces formes hybrides et inclassables : des jeux vidéo qui sont aussi des « films », des archives, des programmes pour ordinateur, des récits historiens. C'est ainsi que l'on peut travailler sur des temporalités éparses et souvent divergentes.

Toute la section finale de *Level Five* insiste sur la relation étroite entre les images, les événements et leur perception dans le temps ; il est question de propagande. Cela concerne la fonction même de l'image, le fait qu'elle a souvent été employée comme forme de conviction forcée, sans pouvoir activer une productivité effective du regard. Le système multimédia, avec certaines nouvelles possibilités, permet de revoir certaines images pour en souligner les utilisations. La guerre a été aussi une guerre d'images : images cachées (celles anti-rhétoriques), ou truquées, mais toujours exposées comme des lieux de connaissance. Par l'intermédiaire de son personnage de fiction, le travail de l'essayiste-archiviste est de déterrer tout ce qui est resté dans l'oubli. Ou encore, par le moyen de témoignages (comme celui de Nagisa Oshima, un autre cinéaste), de confronter la mémoire de témoins directs des faits dont il est question, et des mémoires plus éloignées, les nôtres, plus dépendantes des médias et de leur circulation et utilisation.

Le rôle de Marker est important : il déclare d'être entré dans l'histoire du film au moment où les images des autres l'intéressaient plus que les

siennes ; il a donc entrevu la possibilité de faire parler des images qui n'avaient pas encore fini de s'exprimer. L'accumulation de photos, films et autre, est la seule condition pour donner une visibilité à une histoire au moins partiellement cachée. Il s'agira de récupérer tout ce qui constitue, à l'état actuel, nos connaissances sur l'histoire, pour donner aux images une profondeur temporelle. Le regard de l'essai n'est donc pas un regard neutre, ou normalisé par des stratégies qui voudraient le rendre docile et limité à sa seule fonction de témoignage. Essayer est, ici, agencer un cumul d'images, les faire migrer d'un support à l'autre (l'ordinateur, dominant dans le film), les déplacer sans cesse.

Le film propose des configurations diverses, en laissant qu'une ouverture accompagne la capacité, typique des images, d'activer une relation, des liaisons, une jonction entre la vision, les données de la réalité et les modalités de leur donner du sens. Le film se fait expérience du possible.

Level Five révèle en outre sa force si nous le confrontons au modèle standard du système télévisuel, un modèle reproductible, fonctionnel, sans ouvertures, capable de modeler des goûts et des perceptions, ce qu'il réalise souvent en présentant comme absolument vraies les choses qu'il montre. Mais il est facile de trouver, à l'intérieur de ce modèle, une série d'opérations d'imposition, plus ou moins évidente, de modèles de regard.

Une des particularités (et des priorités) de certains discours cinématographiques est de formuler des questionnements sur le regard dans la culture contemporaine et sur la manière dont le regard peut proposer certaines configurations. La trajectoire du film est diagonale et pour cela, il peut rendre lisible ce qui ne semblait pas forcement destiné à l'être. Le travail du film de Marker réside dans son questionnement porté sur la matière de l'image, sur sa fonction et position, sur une histoire entrée dans un espace pluriel.

Cet ensemble composite n'implique plus le spectateur-type, trop souvent parcellisé dans ses modalités de perception, dans l'impossibilité d'une véritable connaissance des problèmes. *Level Five* ne fait rien d'autre que de chercher quelque chose du grand chaos de l'histoire, des ruines de son cours. C'est le Japon contemporain, comme dans *Sans soleil*, c'est le tourisme de masse dans les lieux des événements, c'est l'amnésie imprimée

dans l'expression d'un visage ou dans la surface apparemment lisse des villes de l'après-guerre. Et c'est aussi une histoire privée et personnelle, celle de la recherche de la mémoire perdue d'un homme, qui avait essayé de reconstruire la bataille d'Okinawa avec une mémoire électronique. Marker cherche les traces d'une humanité que la propagande n'a jamais montré, le quotidien privé d'images menteuses, les images qu'un pouvoir fou, trop souvent, a montré de bien savoir utiliser.

Marker nous parle d'un sujet positionné dans les espaces de la visibilité, un sujet étant devenu lui même une fonction de cette visibilité. Pour bien saisir un tel aspect, il faut une histoire à plusieurs dimensions, qui puisse expliquer les relations dans lesquelles une certaine image a pu être insérée, selon des opérations spécifiques qui nous parlent des utilisations faites à chaque fois. Le film essaye de tracer un bilan d'un monde nouveau et en transformation : entre amnésie et accumulation illimitée d'informations, les ruines de l'histoire continuent de passer par le cinéma.

Chapitre 7

Jean-Luc Godard: le film-essai comme forme d'un musée imaginaire du réel

I. Un projet entre les images : *Histoire(s) du cinéma* (1988-97)

L'aboutissement, par Jean-Luc Godard, d'une histoire personnelle du cinéma est le résultat d'un long travail d'élaboration des traces visuelles, sonores et textuelles de la tradition cinématographique. Il s'agit d'un projet longuement pensé et médité, qui a commencé à prendre forme bien avant la réalisation des deux premiers épisodes, *1A* et *1B*, présentés dans une première version au Festival de Cannes en 1988. Dans un texte qui en reconstruit les étapes d'élaboration, Michael Witt rappelle justement que si « le projet ne commence à prendre une forme concrète qu'au milieu des années quatre-vingt, il est déjà en chantier depuis près de quinze ans »[660]. Pendant une longue période, Godard n'a jamais éloigné la théorie de la pratique artistique, en laissant que les signes d'un discours de connaissance puissent se déposer dans des films dont la vocation a été de faire jouer incessamment l'écriture, la pensée et la vision. D'autre part, ses films, dès le début, ont fait abondamment recours aux citations de films, noms d'acteurs, réalisateurs et personnages du cinéma ou à d'autres références tirées d'un univers cinématographique (les situations du polar, les dialogues ou les gestes du cinéma classique).

Un épisode-clé pour le début d'une forme plus développée est sans doute le cycle de conférences que Godard donne à Montréal en 1978, en forme souvent improvisée ou semi-improvisée, avec des projections d'extraits de films qu'il a choisis. Une transcription partielle des conférences sera publiée en 1980[661]. Suite à l'expérience canadienne, Godard envisage un prolongement de l'opération en réalisant une étude visuelle, *Aspect inconnu*

[660] M. Witt, *Genèse d'une véritable histoire du cinéma*, dans N. Brenez (dir.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2006, p. 269.
[661] J.-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Éditions Albatros, coll. « ça-cinéma », Paris 1980.

de l'histoire du cinéma. Par la suite, il rédige un projet, *Histoire(s) du cinéma et de la télévision*, parallèle à la réalisation d'*Ici et ailleurs* (1975) et de *Six fois deux* (1975). Godard a l'idée d'utiliser la télévision ou la vidéo pour ce projet ; ce qui « engendrait peut-être de nouvelles manières de penser les questions de recherche et de transmission concernant l'histoire du cinéma »[662]. Déjà, les commentaires ajoutés aux images permettent d'ouvrir sur une dimension comparative entre images et texte, en affirmant ce qui sera un élément central des *Histoire(s)* : « le principe directeur du rapprochement d'images disparates comme ouverture sur la pensée de l'histoire »[663]. Il s'agit, comme nous le verrons, d'un des éléments centraux dans la détermination du nouvel espace d'exposition d'images constitué par les *Histoire(s)*.

A Montréal, Godard avait pensé à l'hypothèse, jamais réalisée, de projeter des extraits de films sur deux écrans simultanément. Restait sa volonté d'expliquer des ouvrages différents, selon un plan de confrontation d'un groupe de ses films avec d'autres de l'histoire du cinéma. Peu après les conférences canadiennes, Godard pourra compter sur de nouveaux moyens vidéo, bien plus utiles et plus pratiques pour ses besoins : comparer, confronter, voir et tenir ensemble des images, superposer des séquences et faire fonctionner parallèlement plusieurs pistes (visuelles, sonores, textuelles). C'est en outre à la figure d'Henri Langlois que Godard doit beaucoup en termes de « méthode » ; il se réfère surtout à ses films de compilation, des montages d'images prises surtout du cinéma des origines, à fins didactiques. Il reconnaît qu'il y avait chez Langlois une pensée « autant en termes de créateur que d'archiviste »[664], une tension qui a été vécue « en faisant de son musée une œuvre »[665]. Cette opération d'assemblage peut être vue comme une anticipation de la démarche godardienne : l'idée de montrer des œuvres, des points de vue cinématographiques, de construire des repères pour partir à l'exploration d'un continent inconnu appelé « histoire du

[662] M. Witt, *op. cit.*, p. 273.
[663] *Ibid.*, p. 274.
[664] Jean-Luc Godard, *« Une machine à montrer l'invisible ». Conversation avec Bernard Eisenschitz à propos des 'Histoire(s) du cinéma'*, dans *Cahiers du cinéma*, n. 529, novembre 1998, p. 54.
[665] *Ibid*.

cinéma ». Une histoire constituée par la juxtaposition des regards, des styles, des idées de cinéma, au cours des années.

Mais c'est aussi une mission des cinémathèques que Godard reprend et actualise : produire outre que conserver et projeter. En effet, il se demande à quoi peut servir de préserver des films, sinon à en faire de nouveaux, à renouveler donc le cinéma. Donc, à interagir avec une histoire et une mémoire du cinéma pour relancer la création d'images. Un musée d'images devra être pensé comme un lieu de l'avenir, comme un projet pour le futur, une possibilité de réagencer des signes et des regards appartenant au passé. En outre, la vision en cinémathèque est aussi une opération de création d'une tradition du cinéma et d'un positionnement par rapport à celle-ci. Le rapport au passé et à ses formes peut être aussi révélateur d'une crise en relation à la tradition et à la continuité qu'elle a longuement postulée. Ce thème sera développé de manière encore plus nette par Godard à partir des années 80-90.

Son projet se poursuit en 1981 grâce à la Rotterdam Arts Foundation, qui rend possible une nouvelle série de conférences, auxquelles Godard veut ajouter la production de vidéocassettes. C'est après cette nouvelle expérience que Godard signe un contrat avec Canal Plus qui lui permet de réaliser les deux premiers épisodes, *1A* et *1B*. Dans les années qui suivent, Godard fonde un centre de recherches pour le cinéma et la vidéo, Peripheria, qui sera rattaché à la FEMIS. Gaumont, avec le CNC, la FEMIS et Peripheria, rendra possible l'aboutissement du projet.

Si cette histoire, dans sa forme initiale, devait simplement être une compilation d'archives de films, elle s'est progressivement transformée en œuvre plus complexe, multiple, faite de vidéos, émissions télé, DVD, livres, CD et une exposition qui a eu lieu à Paris au Centre Pompidou en 2006[666].

En 1998, après la conclusion du travail sur les images, Gallimard édite quatre livres intitulés *Histoire(s) du cinéma*. Michael Witt écrit que le travail s'est transformé « en une synthèse d'histoire du cinéma, d'histoire par le cinéma du XXème siècle, et de philosophie multi-médias de l'Histoire »[667]. Ce que les huit épisodes visent, et que les autres activités renforcent, c'est « l'historicité propre du cinéma (sa capacité à faire de

[666] *Voyage(s) en Utopie. JLG, 1946-2006. A la recherche d'un théorème perdu*.
[667] M. Witt, *op. cit.*, p. 280.

l'histoire), et aussi à redéfinir l'activité historique elle-même »[668]. Nous allons questionner quelques passages importants de ce projet, à partir de la préoccupation de faire parler cette histoire du cinéma en termes de pensée des images, de moment (ou seuil) où s'élaborent des ramifications, des identités de l'image et de la vision.

Nous allons privilégier l'aspect historien de la question, en considérant parallèlement le rôle considérable joué par la constante préoccupation intermédiale et inter-discursive de Godard. L'aspect composite des *Histoire(s)*, en huit sections, est renforcé par le travail que Godard a mené parallèlement, en réalisant des films « satellites » des *Histoire(s)* comme *Allemagne année 90 neuf zéro* (1991), *Les enfants jouent à la Russie* (1993), *Hélas pour moi* (1993) ou *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1994). Il y a donc comme une volonté de ne pas créer des distinctions nettes entre les films de la période, qui peuvent tous appartenir, avec des degrés différents, à une histoire longue qui mêle le cinéma (théorie, critique, histoire), l'histoire, la littérature, la philosophie, selon les voies d'un bricolage infini entre des motifs, des cadrages, des questions, des mots. Il est toujours question d'une recherche en forme d'essai, qui se déplace autour d'une question fondamentale : le sujet humain contemporain pris entre des images et des discours. Une des préoccupations majeures de Godard, dans cette dernière période de son activité, aura été de tout confronter et mettre en relation. Cela, pour faire parler des images différentes et des temps pluriels des images.

Les analyses que Jacques Rancière a dédiées aux *Histoire(s)* ont contribué à mettre en lumière certaines préoccupations du moment esthétique contemporain. La lecture de Rancière nous permet ainsi d'insérer cet ouvrage dans un contexte, plus ample et général, de mutation des interprétations contemporaines.

Le projet artistique de Godard à été plusieurs fois au centre des attentions du philosophe, jusqu'à constituer un point de passage primaire dans son idée de la théorie esthétique et des questions que cette discipline pose depuis quelque temps. Dans un bon nombre de textes, le cinéma se présente en général comme un objet d'analyse privilégié. Rancière dédie aux

[668] J. Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Éditions P.O.L., coll. « Essais », Paris 1999, p. 31.

Histoire(s) un espace important dans *La fable cinématographique*, sorti en 2001. Il y fait ensuite retour en 2003, dans *Le destin des images*, et encore, un peu plus brièvement, en 2008, dans *Le spectateur émancipé*, paru en 2008.

Rancière analyse les conséquences possibles de l'entrée dans un « régime esthétique » des arts. Il constitue, dans sa vision, une modalité d'expression qui met en crise et défait les liaisons et les agencements de l'art représentatif traditionnel. Le philosophe insère l'ouvrage de Godard dans un mouvement typique de ce régime spécifique des arts, dans lequel « les mots et les formes, le dicible et le visible, le visible et l'invisible se rapportent les uns aux autres selon des procédures nouvelles »[669]. Dans ce régime, qui a commencé à se constituer au long du XIXème siècle, « l'image n'est plus l'expression codifiée d'une pensée ou d'un sentiment. Elle n'est plus un double ou une traduction, mais une manière dont les choses mêmes parlent ou se taisent »[670], ou encore, la notion-charnière traversée par des visions, des échelles, des régimes de discours en rapport réciproque variable.

Rancière observe comment, dans ce type de « régime » expressif, tout l'art précédent peut désormais être disponible à une relecture, une révision, une réécriture, ce qui le rend libre du poids des agencements que la tradition représentative demandait. En ce sens, les formes cinématographiques semblent véhiculer une possibilité : une communauté de l'expression, la formation d'un lieu où l'on peut dépasser (et éventuellement nier) la logique représentative en valorisant une pluralité de signes et d'enchaînements, en vue d'une écriture qui cherche à chaque moments des proportions nouvelles.

Les films déjà faits, les visions déjà proposées, notre mémoire du cinéma, sont chez Godard des matériaux qui peuvent être réutilisés et remis en circulation, selon de nouveaux soucis de composition. Les films sont placés dans des séries multiples de référence : peinture, photographie, musée, littérature, télévision ; ou encore, l'actualité, la politique, l'histoire, la philosophie, les sciences, la critique et la théorie du cinéma. On ne fait pas mémoire sans un tel type d'agencement ; on ne crée pas l'espace d'un parcours mémoriel sans ouvrir sur une « spirale » où se donnent et agissent

[669] J. Rancière, *Le destin des images*, Éditions La fabrique, Paris 2003, p. 21.
[670] *Ibid.*

des temps de l'image et du discours. Son opération montre une superposition d'instances qui contrastent toute direction escomptée de la forme temporelle ou de l'image. Rancière fait du concept d' « image » une notion-charnière, qui détermine des fonctions variables de l'art et qui demande de prendre en compte plusieurs tensions constitutives de l'expression artistique en soi, pour produire des rapprochements ou présenter des séparations entre des discours et des visions, entre des mémoires et des configurations. Les *Histoire(s)* sont l'exemplification d'une série continue de tensions et mouvements d'ajustement ; cela engendre, selon l'optique de Rancière, la réalisation d'une potentialité du cinéma : la possibilité d'un « faire », un « penser » ou un « être ensemble », en communauté. D'exposer des images ensemble. D'en affirmer leur rôle dans l'engendrement d'une expérience du cinéma et des images. C'est un changement de modalités d'expression qui peut être visé : la volonté de parcourir, par des moyens d'image, certaines traces d'un procès de rappropriation mémorielle, privée ou publique ; le « régime » esthétique, bien représenté par le cinéma, ne fait en ce cas que proposer des associations, des liaisons, des constellations et des moments inattendus de contact et de friction. Il rend en quelque sorte possible une mobilité de l'espace même des images.

Des régimes discursifs peuvent être extraits de leur contexte spécifique et rendus productifs en liaison avec d'autres discours à travers des stratégies de montage. C'est ce qui se vérifie dans les *Histoire(s)*, où les questions s'entassent d'un temps à l'autre, d'une discipline à l'autre, d'un langage à l'autre : de l'histoire de l'art à celle de la littérature à celle du cinéma justement, sans oublier l'historiographie.

L'optique de Godard est assez claire : l'histoire est une histoire de signes et traces de l'art qui s'appellent réciproquement et qu'il est donc opportun de citer. D'Édouard Manet aux frères Lumière, de Charles Baudelaire à André Malraux à la Nouvelle Vague en passant par le cinéma néoréaliste, la « fidélité pour les choses tombées » chère à Charles Péguy, jusqu'à Fernand Braudel. Entre les espaces de ces superpositions de lieux et de temps, de mythes et d'histoires racontées, la force de témoignage, que l'art a possédé dans son histoire, demeure une présence centrale.

Dans son travail et sa force, le montage se fait principe en mesure de faire naître et développer des contacts, des conjonctions. On peut le penser comme un outil de relation, de recherche de contacts entre des temporalités et des histoires qui forment ensemble une possible « fraternité » ou « parentèle » entre des modalités d'expression. Ce que Godard propose est enfin une histoire dynamique, en forme ouverte, où l'objet de l'analyse, le cinéma, doit se lier à bien d'autres espaces de lecture. Dans le « régime esthétique des arts », les *Histoire(s)*, fonctionnent comme un principe de variation et transformation, comme un mouvement d'ensemble de tous les discours et les visions qui interviennent dans l'histoire du cinéma. Comme lieu de conjonction entre ces éléments, la posture de Godard reste celle de quelqu'un qui veut afficher les pouvoirs de récit, d'explication et d'analyse du cinéma, pour suggérer des durées.

Il s'agit, toujours, de penser l'image au pluriel et de la décliner selon un principe de transformations ; en découpant l'histoire du cinéma et en la remontant, Godard exalte la valeur purement iconique des images, soustraites à toute fonction narrative et, en général, à leur rôle préalable. Mais l'opération prévoit la possibilité de construire des rapports, d'affirmer des comparaisons, comme sur une table de classification toujours modifiable. Godard veut toujours penser l'image au pluriel, comme modalité multiple de sens ; elle est ainsi le résultat d'un travail d'articulations et fragmentations d'un corpus plus vaste, celui des signes d'une culture. Former des constellations d'images et de signes : cela ne va pas sans repenser la structure globale du temps et du récit que l'on pourra faire de l'histoire et de l'histoire du cinéma. Une nouvelle idée de la temporalité émerge. En saisissant la vie et ses figures et représentations, Godard la montre « sous forme de bribes, d'éclats, d'instants, de fragments mélangés et accumulés »[671].

Dans sa vision, l'histoire du cinéma est ce qui permet de stratifier les images du cinéma, d'en penser les agencements, d'en faire sortir de l'inattendu, du temps virtuel, problématique. Il s'agira alors, en ce sens, d'analyser de quelle manière l'auteur franco-suisse essaie de questionner

[671] M. Scheinfeigel, *Leçon de mémoire*, dans G. Delavaud - J.-P. Esquenazi - M.-F. Grange (dir.), *Godard et le métier d'artiste*, Éditions L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris 2001, p. 221.

l'écriture de l'histoire à partir d'un patrimoine d'images sur lequel il intervient.

Un certain type d'expression comme le film-essai, auquel le cinéma le plus récent de Godard appartient, semble particulièrement attentif à la valorisation de cette tension constante entre le visible, les mots et tout mouvement interprétatif de la part du cinéaste. Pour Godard, il s'agit de prendre désormais acte, après une expérience déjà longue dans le cinéma, du fait qu'une valeur des images réside dans leur travail en vue de la création d'échanges entre des fonctions. Ce qui rend le cinéma nécessairement disponible à écouter le temps.

Les transformations, qui façonnent l'entière structure des *Histoire(s)*, existent entre des disciplines et des discours, entre des théories et des histoires : le cinéma, son histoire et sa théorie, l'histoire et ses écritures, le temps du cinéma et celui du siècle, mais aussi des métaphores qui peuvent se correspondre d'une image à l'autre : l'espoir, la vie, la mort, la douleur et le bonheur. Nosferatu et Mabuse, Hitler et Sartre, des histoires contées et des Histoires réelles, des illusions et du spectacle, de *The Lady from Shanghai* (*La dame de Shanghai*, 1948) de Welles et ses perspectives fuyantes à l'extermination des juifs à une photographie d'Eisenstein superposée à une moviola en fonction, en passant par une voix lisant en allemand un poème de Paul Celan. Il s'agit de figures qui structurent une idée du cinéma et son corrélat, une écriture des images de ce discours.

Un tel travail de mise en relation rappelle une dimension archivistique, pour mettre à l'épreuve des matériaux, un héritage d'images et de textes, pour voir, observer, confronter une pluralité de temps de l'image. En tant que spectateurs, nous nous trouvons pris entre une désorientation (ou un sentiment de malaise) et le plaisir, ou le goût, d'entrer dans un espace de présentation d'une hétérogénéité. Dominique Païni a écrit que les *Histoire(s)* sont une « formidable machine à produire de l'aura : ralenti, tramage, expériences photogéniques, détournements lyrique de l'image par le commentaire, la musique et les intertitres »[672] ; nous sommes en présence d'un groupe d'agencements qui « régénèrent l'aura d'un art, celle du cinéma

[672] D. Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris 2002, p. 25.

à l'ère de sa reproductibilité infinie »[673]. Le cinéma est saisi par la forme de l'essai pour produire une nouvelle vision de l'histoire, selon « une stylistique de la variation infinie des affects mémoriels »[674]. C'est par le moyen de la vidéo que Godard installe son discours personnel : par la vidéo, il dispose sur une surface d'inscription toutes les images qui peuvent construire sa vision d'*une* histoire du cinéma, son musée personnel d'images. Par la vidéo, les images entrent dans un espace d'agencement spécifique, capable de poser la question de l'historicité du cinéma. Une telle question, outre que relancer le débat sur la crise/la mort du cinéma, permet aussi de voir de quelle manière le dispositif de Godard se révèle aussi capable d'assigner un espace du sujet dans les mouvements d'une histoire du cinéma fort complexe et articulée. Il serait donc plus approprié d'inscrire l'opération de Godard dans une re-formulation de l'art et de son historicité plutôt que sur la ligne, décrite par Païni, de régénération d'une « aura » de l'œuvre d'art qu'il s'agirait de faire revenir.

Il s'agit d'un projet typique du régime esthétique des arts. Lequel, nous suggère Rancière, est caractérisé par une « mesure contradictoire, nourrie de la grande puissance chaotique des éléments déliés »[675], qui dispersent avant de lier et d'unifier. Les montages des *Histoire(s)* sont définis par Rancière « phrases-images » ; il ne s'agit pas de la simple union d'une séquence verbale et d'une forme visuelle, mais plutôt de quelque chose qui peut être exprimé ou communiqué en éloignant la phrase et l'image de leurs corrélatifs respectifs, le dicible et le visible. Ces fonctions sont appelées à un « parcours » plus long, à commencer une démarche et des mouvements d'une certaine extension : un « ouvroir » de l'image en quelque sorte, entre le cinéma, la photographie, la peinture, la littérature ou encore la vidéo. Rancière définit la « phrase-image » comme « l'union de deux fonctions à définir esthétiquement, c'est-à-dire par la manière dont elles défont le rapport représentatif du texte à l'image »[676]. Les « phrases-images » des *Histoire(s)* sont ce qui permet de voir d'autres dispositions du rapport entre

[673] *Ibid.*
[674] M. Scheinfeigel, *op. cit*.
[675] J. Rancière, *Le destin des images*, *op. cit.*, p. 56.
[676] *Ibid.*

les images, soit d'essayer de déterminer un état de pensée de l'image, fait de déplacements, migrations, tensions, reprises.

En bouleversant l'ordre représentatif dans ses logiques, la « phrase-image » permet de réexaminer les rapports entre les signifiés et les visions ; dans le cas des *Histoire(s)*, tout semble pris entre enchaînement et disjonction, entre la formation de rapports et la recherche de nouvelles déterminations, sans codes préétablis. Les images en mouvement du cinéma se trouvent prises avec des images fixes. C'est une forme qui se cherche. L'ouvrage de Godard s'insère parmi les propositions qui visent à enrichir et étendre « la relation construite par le cinéma […] entre le mouvement et les images, l'histoire et la pensée, l'art et la vie »[677]. Tout ce qui a résonné dans le cinéma n'est qu'une histoire longue des expériences visuelles de l'homme.

Une vision de l'art est traversée par des problématiques d'écriture de l'histoire ; un exemple significatif nous vient du chapitre *4B. Les signes parmi nous*. C'est sur une collision d'éléments que nous pouvons concentrer notre attention. Godard insère dans une même construction une image tirée de *Deux mains la nuit* (*The Spiral Staircase*, 1945) de Robert Siodmak, montrant une fille descendant des escaliers, suivie d'une photographie des ratissages dans le ghetto de Varsovie ; sur ces deux images, précédées d'une séquence d'*Alexandre Nevsky* (*Alexandr Nevskij*, 1938) de Sergei Eisenstein, Godard insère sa propre voix lisant un passage de *L'ordre du discours* (1971) de Michel Foucault. Juste après, nous voyons aussi une photographie de Rainer W. Fassbinder alternée à un plan tiré de *Les Nibelungen* (*Die Nibelungen*, 1924) de Fritz Lang ; nous voyons entre autre, après un bref passage, une courte séquence de *La foule* (*The Crowd*, 1928) de King Vidor et une autre de *Nosferatu le vampire* (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922) de Wilhelm F. Murnau.

Nous sommes appelés en quelque sorte à rendre compte de la nécessité de connecter ces images. On souligne l'importance d'une évaluation des effets de réciprocité que le cinéma et l'histoire engendrent. Cela, de façon cohérente avec la définition que Rancière donne de l'art du cinéma : un geste « qui dessine une idée de la communauté humaine. Il est l'idée d'une

[677] L. Vancheri, *Cinémas contemporains. Du film à l'installation*, Éditions Aléas, Lyon 2009, p. 60.

technique qui n'est pas seulement de la technique, mais un mode spécifique du sensible »[678]. Une technique qui vit ou a vécu ses transformations ; en ce sens, dans le projet des *Histoire(s)* il est possible de penser la formulation d'un « état des images ». Selon Philippe Dubois, en ce sens, « on ne peut sérieusement penser l'expérience vidéo que comme un 'état', un état du regard et du visible, une manière d'être des images »[679]. Par son geste de cinéaste/vidéaste, Godard affirme soit une fracture entre deux modalités de l'image, soit, parallèlement, une continuité de cette matière ; cela est rappelé par André Habib quand il écrit que chez Godard, auteur de l' « époque du cinéma » et du cinéma du présent, de l'instant, « Le seul présent de la vidéo est celui des télescopages, des ralentis, des manipulations qu'elle permet et engendre : un présent qui déplie et déploie le temps. Le présent de la vidéo n'est plus celui du tournage, c'est celui de la collision, de la rencontre entre des temps passés »[680]. La vidéo est ce qui offre à Godard cette liberté de combiner, de gérer une masse d'images de la tradition.

Nous pouvons en ce sens relier le film de Siodmak, l'histoire d'un assassin de femmes avec des handicaps physiques, à la photographie du ratissage des nazis à Varsovie. Les mots de Foucault, repris par Godard, nous suggèrent la difficulté de « fixer » une fois pour toutes, n'importe quel type de discours, qui résulte toujours multiple, multifocale, habité par les fantômes du passé, comme c'est aussi le cas des *Histoire(s)*, qui ne sont rien d'autre sinon l'histoire d'une pluralité de signes. Donc, un film de 1945 comme celui de Siodmak, de l'histoire de la même époque, qui revient aujourd'hui en passant par la pensée d'un philosophe qui parle dans les années 70 en s'efforçant de nous faire percer la variabilité et la difformité des typologies d'événements de notre histoire. Les fantômes du passé se montrent : les mythes d'une nation allemande destructrice, ou des figures du cinéma de l'époque, comme Lang qui ne se plia pas au régime en fuyant en

---

[678] J. Rancière, *L'historicité du cinéma*, dans A. de Baecque - C. Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Éditions Complexe, Bruxelles 1998, p. 46.

[679] P. Dubois, *La question vidéo entre cinéma et art contemporain*, Éditions Yellow Now, Crisnée 2011, coll. « Côté cinéma », p. 8.

[680] A. Habib, *Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les 'Histoire(s) du cinéma', de Jean-Luc Godard*, dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 13, n. 2, printemps 2003, « Imaginaire de la fin » (numéro préparé sous la responsabilité de Jean-François Chassay et Carolina Ferrer), p. 27.

Amérique ; ils reviennent hanter le nouveau cinéma allemand de l'après-guerre, représenté par la figure de Fassbinder qui essaya de transformer une culture allemande sclérosée, avec un cinéma critique en sens idéologique et formel.

Le public, la foule en proie aux rires de Vidor est un autre signe de l'ombre de menace qui s'approche du public du cinéma, d'un cinéma qui a trahi sa vocation de responsabilité en se vouant au commerce pur et simple, à la superficialité du film comme simple marchandise : qui a vendu son âme. Un public *amnésique*, qui ne connaît pas ou oublie l'appartenance réciproque du spectacle cinématographique et du théâtre des idées. Le vampirisme du cinéma commercial et du modèle américain, qui, selon Godard, ont tué toute autre idée de discours en images. Les histoires pour les foules ont gagné sur le cinéma en tant que forme d'art. A ce propos, Rancière écrit justement que « pour que le cinéaste 'représente' l'histoire, il faut qu'une certaine historicité les lie l'un à l'autre. Et une historicité est elle-même la combinaison de plusieurs 'histoires' »[681].

Avec le cinéma, le « régime » esthétique propose une histoire des mesures du temps ; de longues durées, qui nous diraient par exemple si, et combien, les images de l'histoire du cinéma ont encore un effet sur notre culture visuelle contemporaine. Les mythes et le réel, les histoires et du réel qui brûle : le cinéma a composé une histoire à partir de la tension entre ces éléments. La traverser c'est aussi faire un long voyage à la découverte d'un monde merveilleux et maintenant oublié ; la lecture de *L'invitation au voyage* de Baudelaire (dans *2A. Seul le cinéma*) explique bien cette idée d'une aventure du regard et d'une sensibilité, à la recherche d'un monde et de temps nouveaux, ce que le cinéma semblait promettre à ses adeptes cinéphiles.

Les *Histoire(s)* nous mènent à penser une histoire qui se décline en plusieurs sens et directions et une historicité comme appartenance à un procès de développement et transformation ; en même temps, l'image sera la chiffre d'une histoire écrite en formes visuelles et une réalité obtuse, concrète. Si les fragments visuels convoqués dans les *Histoire(s)* entrent non seulement en relation réciproque, mais se lient aussi aux événements du

[681] J. Rancière, *L'historicité du cinéma*, *op. cit.*, p. 46.

XXème siècle (les foules deviendront de grandes parades totalitaires ; les héros mythiques de l'épopée allemande deviendront des références pour le régime nazi), c'est par l'effet d'une certaine dynamique qui a été mise en lumière par Roberto De Gaetano : une dynamique « d'évidement et de réenchaînement de l'ordre du visible pour le défaire dans sa codification ordinaire, et faire émerger toute la *puissance de l'image*, et de l'image audiovisuelle, c'est-à-dire la capacité opérationnelle de défaire les hiérarchies du visible et donc disposer à sa nouvelle configuration »[682]. Cela est possible grâce à certains contacts entre des plans, des photographies, une voix, une phrase et plus encore. Les hiérarchies du visible semblent affectées par le fait que « le dernier quart du XXème siècle n'a pas inventé le genre mémorial. Mais il l'a démultiplié et il l'a transformé »[683], en en élargissant la portée et les formes d'exposition.

Le projet d'une histoire du cinéma demeure possible si nous réussissons à penser une co-appartenance de problèmes et fonctions, ou de nouveaux rapports entre les fonctions : faire surgir la nature problématique du temps dans lequel cette histoire s'est développée et produite. Dans *Le destin des images*, Rancière rappelle le fait que l'histoire du cinéma est une puissance de faire de l'histoire, une histoire où des « phrases-images » écrivent de l'histoire, c'est-à-dire, donnent naissance à des ouvertures et à des complications dans la ligne du temps. Les images surgissent comme autant de signes qui fracturent la continuité de la durée temporelle. La discontinuité et le souci de l'hétérogène sont les effets des opérations de constitution des « phrases-images », lieux de tension, d'accumulation, de fragments cinématographiques. Un premier exemple significatif de ce type nous est donné, dans l'épisode *2A*, par l'espace dans lequel est insérée la conversation entre Godard et Serge Daney[684]. Deux protagonistes de l'histoire du cinéma, l'auteur d'œuvres et le critique, sont insérés dans un

[682] « di svuotamento e di riconcatenamento dell'ordine del visibile per disfarlo nella sua codificazione ordinaria, e fare emergere tutta la *potenza dell'immagine*, e dell'immagine audiovisiva, cioè la capacità operativa di disfare […] le gerarchie del visibile e quindi predisporre a una sua nuova configurazione », R. De Gaetano, *Potere e potenza dell'anonimo*, dans *Id.* (dir.), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Éditions Pellegrini, Cosenza 2011, p. 340 (c'est moi qui traduit).

[683] J. Revel, *Le fardeau de la mémoire*, dans Id., *Un parcours critique. Douze exercices d'histoire sociale*, Éditions Galaade, coll. « Sciences humaines », Paris 2006, p. 373.

[684] La première du dialogue se trouve entre 02'46'' et 11'06'' du deuxième DVD du coffret cité ; le dialogue se termine plus avant, dans une courte reprise (entre 21'04'' et 23'17'').

espace de définition, un cadrage vidéo qui en repense la position et aussi le statut ; au moment même où Daney est en train d'expliquer le sens possible du projet godardien, un dispositif, celui utilisé par Godard, ne se charge pas seulement de revoir l'histoire du cinéma, comme il l'a fait jusqu'au moment de la conversation, mais aussi de positionner deux de ses protagonistes dans ses espaces. La vidéo, qui affirme sa présence en tant que moyen de revoir l'histoire du cinéma, devient un point de passage important quant au positionnement d'un savoir autour du cinéma, « parce qu'elle permet de le repenser (de le penser comme *nouveau*) et de réactualiser le possible de son sens »[685]. La vidéo est ce qui permet de faire retour au temps du cinéma pour le faire exister à nouveau, tout en l'insérant dans un temps mixte, pluriel, éclaté, montré par le moyen de raccords anachroniques. Daney souligne un élément important : ce qui a distingué historiquement la génération de la Nouvelle Vague des précédentes, c'est le fait d'être venue « après » quelque chose, d'avoir donc commencé à penser et à faire du cinéma suite à d'autres expériences cinématographiques, d'autres images, des sensibilités qui avaient commencé à construire une histoire en images. La conversation a une importance stratégique dans les *Histoire(s)*, parce qu'elle constitue un des rares moments d'explication, ou de mise au point des idées. Le début de l'épisode est indicatif : deux photographies du visage de Godard, avec en surimpression, en deux temps, une phrase d'Oscar Wilde : « faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail de l'historien ». Une phrase bien problématique pour tout historien ou essayiste. Godard semble avoir l'intention de conduire son analyse en forme d'essai vers des lieux peu connus : une histoire du cinéma selon les exigences de la mémoire, justement, qui reste encore à fixer et à assigner et qui est pourtant rapportable au travail d'historien. La mémoire : ce qui toujours recommence et n'a jamais lieu une fois pour toutes. La mémoire c'est du cinéma, avec ses figures éparses, sa capacité plastique. Après ce doute initial, c'est encore à Daney de déclarer l'importance d'une histoire qui comprenne du cinéma et de la télévision, une histoire au pluriel, qui, selon ses mots, ne pouvait que venir après la génération de la Nouvelle Vague. « ne pouvait venir que de quelqu'un de cette génération-là, celle de

[685] A. Habib, *op. cit.*, p. 28.

la Nouvelle Vague ». Daney poursuit : « Il y a beaucoup de façons de raconter beaucoup d'histoires. La Nouvelle Vague c'est peut-être la seule génération, qui a commencé à faire du cinéma dans les années 50-60, qui s'est trouvée au milieu, à la fois du siècle et peut-être du cinéma, c'est-à-dire que vous avez eu un privilège extraordinaire […]. La chance que vous avez eu c'est d'arriver suffisamment tôt pour hériter d'une histoire qui était déjà riche et compliquée et mouvementée, d'avoir vu assez de films […] pour vous faire une idée personnelle de ce qui était important ou moins important dans cette histoire-là, d'avoir un fil quand même linéaire, même s'il y a des lacunes, on sait quand même que Griffith ça vient avant Rossellini, Renoir ça vient avant Visconti, disons. Donc un fil linéaire, et le moment précis de votre apparition dans une histoire qu'était déjà racontable, qu'était encore racontable ».

La position de la Nouvelle Vague, et de Godard, aurait donc permis de savoir qu'on est venus après mais qu'on vient aussi avant quelque chose, qu'on a donc la possibilité de poursuivre cette histoire, ou de la raconter tout en la faisant : par le moyen de citations ou de références à un cinéma qui revient à une époque amnésique. Un cinéma qui n'a pas encore fini de parler et de créer de nouvelles hypothèses du discours historique, même si, pour Godard, la génération de la Nouvelle Vague a découvert d'être destinée à constituer le dernier épisode de cette histoire, sa conscience en quelque sort mais aussi la conscience de sa fin. Pour Daney, une génération avait accepté certaines choses et en avait refusé d'autres : un héritage, un passé. Sur la fin de la conversation, Godard montre en séquence deux phrases sur l'écran, « Le temps trouvé » et « Le cinéma », en déclarant une appartenance commune entre la recherche du temps et la recherche du cinéma, entre une fragmentation du temps déjà écoulé et une fragmentation du cinéma et de son histoire.

Les *Histoire(s)* peuvent ainsi être considérées comme une autre confirmation de l'idée de cinéma que Godard n'a jamais cessé de représenter : un discours où les signes, tous les signes, en l'absence d'une explication garantie, fluctuent dans un espace qui n'est pas déterminé au départ, un espace qui demande toujours une interprétation à renouveler, en

rapport à une histoire que nous possédons déjà et qui doit être ravivée et revue, parce que le cinéma existe s'il est pensé historiquement.

Le télescopage constant entre images cinématographiques, photographies, œuvres de peinture, formes littéraires, associations verbales, entre conjonctions et disjonctions, est dû à l'opération déstabilisante d'une mémoire prise dans une variété de formes et de représentations ; simplement, il est question de « comparer deux images, et au moment où on les voit, indiquer certains rapports »[686]. C'est la présence fondamentale du regard et des raccords qu'il produit : au début de *1A. Toutes les histoires*, Godard s'auto-présente en se montrant à la machine à écrire et à la moviola ; il ne fait rien d'autre que produire un premier contact entre des étincelles de cinéma : il met ensemble, verbalement, *Le lys brisé* (*Broken Blossoms*, 1919), de David W. Griffith, *La règle du jeu* (1939) de Jean Renoir et *Cris et chuchotements* (*Viskningar och rop*, 1972) d'Ingmar Bergman. Des rapprochements sont proposés entre les films cités par Godard. *La règle du jeu, Cris et chuchotements* et *Le lys brisé* se trouvent en relation avec d'autres images, fixes ou en mouvement : un portrait photographique de Chaplin et des images de ses films sur le nom du film de Renoir ; ensuite, en écrivant à sa machine le titre *« Cris et chuchotements »*, Godard montre parmi d'autres une photographie d'Ida Lupino, actrice mais aussi réalisatrice, à une époque (la Hollywood du début des années 50) où c'était surtout des hommes à tourner des films. Ou encore, et c'est le troisième rapprochement important, nous voyons qu'une image de Nicolas Ray malade, venant de *Nick's Movie* (*Lightning Over Water - Nick's movie*, 1979) de Wim Wenders, semble expliquer selon Godard l'expression « lys brisé », au-delà du film de Griffith : la carrière difficile de Ray, un rebelle dans un système très constrictif. Godard a donc déjà commencé à construire une structure insistée de superpositions et de liaisons entre des épisodes d'une énorme, peut-être interminable histoire du cinéma. De Renoir à Chaplin à Nicholas Ray en passant par Bergman ou Wenders, dans le désordre de styles, motifs et temps. C'est du désordre qu'une mémoire surgit : mémoire d'images, de destins du cinéma, d'idées de l'image.

[686] D. Païni, *op. cit.*, p. 23.

L'important sera donc d'évaluer quelles images convoquer et les utiliser pour leur pouvoir de construction mémorielle ; en évoquant la souffrance humaine, ou l'homme dans l'histoire, l'artiste peut évoquer des présences réelles et en produire la mémoire : « A travers cette capacité d'évocation se cache celle qui est propre à l'artiste : voir. Et en effet pour Godard, l'artiste est aussi celui qui arrive à discerner ce qui est important de ce qui ne l'est pas »[687]. Distinction fondamentale, qui passe par une capacité d'expérimentation des espaces de la vision, fortement ancrée dans les ouvertures rendues possibles par la vidéo ; à propos de la vidéo et de sa définition, Philippe Dubois souligne que la vidéo « n'est pas un objet (une chose en soi, un corps propre), elle est un *état* expérimental. Un état *de* l'image (en général). Un *état-image*, c'est-à-dire *une forme qui pense*. La vidéo pense (ou permet de penser) ce que les images sont (ou font) »[688].

Le sujet est placé au milieu d'une histoire discontinue des images outre que d'une histoire de la vision, de la pensée, des idées, des modalités de mesure et de la représentation : une histoire qui se dit de plusieurs manières, qui compose et défait en même temps, qui opère des connections, mais aussi éloigne et sépare. Il effectue un jeu d'échanges et de vérifications. Il pense un espace de confrontation, comme possibilité (renouvelée) de faire communiquer des temps séparés de l'image, au point qu' « il n'y a plus vraiment de Sujet-Godard, il n'y a plus de créateur, plus de grand initiateur-manipulateur. Il y a plutôt une grande conscience réceptrice, une terre d'accueil de toutes les impressions, une caisse de résonance de toutes les images du monde »[689]. L'assemblage des pièces de ce musée virtuel du cinéma est possible grâce à l'extraction des films hors de toute linéarité historique.

Les *Histoire(s)* atteignent un objectif : établir un juste rapport entre deux éloignements, au moment de leur distance maximale : Griffith, Renoir et Bergman produisent de l'histoire à condition de pouvoir les monter ensemble. Donc, d'établir, avec des moyens d'images, que l'historicité des images est à chercher, à penser, à questionner. C'est une typologie

---

[687] F. Hardouin, *Le cinématographe selon Godard. Introduction aux 'Histoire(s) du cinéma' ou réflexion sur le temps des arts*, Éditions L'Harmattan, Paris 2007, p. 93.
[688] P. Dubois, *op. cit.*, p. 8.
[689] *Ibid.*, p. 240.

figurative qui permet d' « organiser un choc, de mettre en scène une étrangeté du familier, pour faire apparaître un autre ordre de mesure qui ne se découvre que par la violence d'un conflit »[690].

Tout travail de connexion dans cette histoire du cinéma n'est possible qu'en se déplaçant entre ces deux modalités de montage : l'une qui rapproche, l'autre qui sépare et éloigne, l'une qui organise des « chocs », des frictions, l'autre qui propose une continuité. Rancière souligne comment ces deux opérations ont le même nom : celui d'histoire, justement. Elle se montre comme instance contradictoire, définie comme « la ligne discontinue des chocs révélateurs ou le continuum de la co-présence »[691]. C'est le résultat d'une expérience de spectateur, qui regarde des images et en fait d'éventuelles connexions, en essayant parallèlement de donner à ce flux d'images quelques contours, des explications, qui ne viennent que du simple fait de voir. Mais le regardeur d'images est aussi un faiseur d'images, qui a choisi de faire coïncider sa vie avec ce qu'il a ou aura pensé et réalisé, regardé et mis en série, en résonance. Comme dans le cas de la longue citation de *La nuit du chasseur* (*The Night of the Hunter*, 1955) de Charles Laughton, dans *2A*. Cet exemple explique un contexte de co-appartenance et surtout ouvre sur une virtualité : penser les images et l'histoire, le passé et le présent, selon la force d'une expression réciproque. Ici, Godard rapproche trois manières d'expression ; les images du film de Laughton avant tout, dont il cite un passage de la poursuite des enfants par le tueur et de leur fuite sur le fleuve. Nous pouvons ensuite suivre une partie du voyage des enfants sur les eaux du fleuve. Ce passage, modifié par Godard (il y ajoute des cris d'animaux), est confronté à la lecture du poème *Le voyage* de Baudelaire par l'actrice Julie Delpy, dont nous entendons de longs passages sur les images du film. Enfin, il y a des passages en vidéo, où Godard filme l'actrice en train de lire, dans une pièce. Ces passages accompagnent la citation du film, en l'ouvrant et aussi en conclusion du passage. Ils reviendront aussi un peu plus tard, la citation du film étant déjà terminée. Godard nous parle de *La nuit du chasseur* en utilisant le poème de Baudelaire ; il ajoute à ce rapport un autre passage, en vidéo, qui est superposé aux deux précédents. Son montage fait naître d'une œuvre

[690] J. Rancière, *Le destin des images*, *op. cit.*, p. 67.
[691] *Ibid.*, p. 70.

littéraire le sens de la vision des images du film de Laughton ; mais ce rapport, entre parole littéraire et image filmique, est confronté à la présence d'une autre série d'images qui renforcent les précédentes, en en donnant parallèlement un autre point de vue (les images vues à travers des mots hétérogènes, lues dans un autre film en vidéo). Reste le sens d'une *expérience* du cinéma : la découverte et l'exploration d'une terre magique et rêvée, où tout semble possible et vers laquelle on peut partir à l'exploration d'une histoire encore à écrire quant aux personnages, événements, liens entre les parties. Préfigurée peut-être par Baudelaire, elle se serait accomplie dans les figures du film de Laughton et, en formes variables, avec beaucoup d'autres films. La littérature contenant déjà l'exploration du cinéma, la vidéo est ce qui récupère et surtout inscrit de nouveau des traces d'image (de cinéma, de littérature) sur un autre support.

Si l'histoire du cinéma selon Godard n'est pas exempte d'une détermination d'histoire sacrée, ou sainte, il est en même temps vrai que cette idée d'un musée doit beaucoup à une dimension multimédia, qui défait les contraintes d'une histoire et d'un espace rigides. Cet espace d'exposition d'images est aussi la proposition d'une conjonction, ou d'un rapprochement, entre le cinéma et l'histoire. Godard s'appuie sur un double effet d'échange entre les deux : « le cinéma comme l'histoire sont essentiellement bipolaires, tous les deux dépendent d'une concaténation, une oscillation entre deux pôles : pour le cinéma, le réel et la fiction, pour l'histoire, le fait et le récit »[692]. Dans les deux cas, il est question de retenir, entre autre, la tension de ce rapprochement entre le fait (le document) et le récit (la fiction, la modulation narrative). Godard utilise le cinéma comme une grand ressource capable de montrer les temps de l'homme, son action dans le monde, son devenir, son aspect social et culturel. Cela n'exclue pas que des œuvres provenant d'époques différentes (Baudelaire, Laughton, Godard) puissent proposer le sens d'un certain agencement historique. Son histoire est donc débitrice d'une idée de recueil de sources, filmiques et d'autre genre ; son projet est devenu possible, et réalisable, suite au développement

[692] « il cinema come la storia sono essenzialmente bipolari, entrambi dipendono da una concatenazione, un'oscillazione tra due poli : per il cinema, il reale e la finzione, per la storia, il fatto e il racconto », C. Neyrat, *Il museo immaginario del reale. A proposito di 'The Old Place'*, dans R. Turigliatto (dir.), *Passion Godard. Il cinema (non) è il cinema*, Éditions Il castoro, Milan 2011, p. 167 (c'est moi qui traduit).

des activités de recueil et de gestion du patrimoine cinématographique. En l'utilisant, il pratique une intervention sur un espace temporel vaste et chaotique, dont il désire tirer quelques enseignements, une vision, la définition possible du sens (pluriel) du cinéma.

Godard assigne beaucoup d'importance au rôle et à la fonction d'Henri Langlois pour la découverte et la sacralisation du patrimoine cinématographique. Cette découverte d'un terrain nouveau se lie, chez le Godard cinéphile-critique-auteur, à la découverte d'une (supposée) essence du cinéma, qui ne réside pas uniquement dans le fait de raconter, mais plutôt dans une capacité de relever des traces réelles. C'est à ce niveau que quelque chose comme un musée du réel peut être pensé, et réalisé, grâce à ce que Langlois avait rendu possible : voir des films inconnus, jamais vus, découvrir des terres et des continents inimaginables, capables d'émouvoir, de faire penser, d'étonner le spectateur. Capables aussi de révéler un surprenant télescopage de sources, questions, regards, thèmes. Comment en faire l'histoire, donc ? Et encore, comment pouvoir, aujourd'hui, proposer encore une fois la force de ce sentiment de « découverte » de quelque chose ? Godard semble répondre qu'il faut une quantité innombrable et inépuisable de rapprochements, de liaisons, entre des moyens d'expression. Il aura été question, dans les *Histoire(s)*, de faire resurgir une mémoire des images et le sens de leur trouver une histoire : de pouvoir connaître au mieux un continent inconnu. La seule manière est grâce à une pratique incessante du montage comme créateur d'idées autour du temps du cinéma et donc comme producteur d'une certaine idée de la temporalité, d'un projet de disposition de fragments capables de montrer une texture.

Il s'agira alors, à partir des moyens du cinéma, de pouvoir repenser des questions comme l'archive, la mémoire, l'exposition de toute image, ou aussi la théorie même d'un art.

Le cinéma essayistique de Godard naît de l'idée que rien n'est jamais accompli parmi les créations et les formes et que tout doit faire épreuve de mise en perspective, de discussion, de confrontation. C'est à ce propos que le cinéaste parvient à construire son parcours, qui reste marqué par une forme de mélancolie pour la perte du sens de l'art et de son histoire. C'est très évident, dans tous les épisodes, le fait que le montage « y est un souci

permanent […]. Tous les pouvoirs du montage y sont démontrés, comme une sorte de mise à nu du procédé »[693] ; les gestes de montage sont une présence récurrente, au point de constituer la voie préférentielle pour évaluer et comprendre tout le parcours proposé. Cela advient, comme nous l'avons vu, grâce aux agencements que la vidéo réalise sur le cinéma, devenu son objet ou son espace de référence. Utilisé de manière intense et répétée, le montage est le point qui va déterminer le sauvetage des images : l'affirmation d'une mémoire des images, d'une insertion de ces images dans un « musée » qui, au lieu d'être fixe, rigide, est ouvert, changeant, pluriel.

Pour voir se croiser ce qui s'est passé (une histoire du cinéma, une histoire du siècle) et le moment actuel, il faut pouvoir regarder le passé avec notre sensibilité de sujets ou de spectateurs contemporains : pour penser de nouveau à une certaine histoire du cinéma et à une certaine idée (cinématographique) du siècle et de l'histoire. Pour revenir au début des *Histoire(s)*, Renoir a été le grand point de repère, pendant des années, pour une idée d'expression personnelle au cinéma et aussi pour une disponibilité au changement, à l'expérimentations de formes. Chaplin est le réalisateur qui a traversé plus de cinquante ans de cinéma, dans lesquels s'insèrent aussi Bergman, duquel on cite un film des années 70, mais aussi, dans plusieurs passages, le long-métrage *Prison* (*Fängelse*, 1949) et Wenders, peut-être un des derniers à avoir repris la ligne d'un cinéma d'auteur comme celle de Godard et de la Nouvelle Vague.

La découverte du cinéma et d'un possible musée du cinéma (la cinémathèque) ont été pour Godard la garantie de fondation d'un nouveau paradigme de connaissance. Langlois avait rendu possible la découverte d'une histoire du cinéma et en même temps la détermination d'un sentiment de distance historique par rapport aux images du passé ; le cinéma avait pu être perçu par les critiques-réalisateurs de la Nouvelle Vague comme une étape de dépassement ou d'accomplissement de l'art moderne. De manière générale, dans l'après-guerre, avec le cinéma néoréaliste italien et ensuite avec la Nouvelle Vague, une nouvelle hypothèse de modernité avait pu voir le jour, à un tel niveau que « de nouvelles valeurs, de nouvelles formes ou de nouveaux dispositifs sont apparus dans le cinéma d'après-guerre,

[693] J. Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 15.

changeant l'idée même de l'art du cinéma et de son rapport au monde »[694]. Un rapport qui s'est fait plus incertain, où souvent les visions et les regards n'étaient plus garants d'un sens plein de la réalité, d'une conception exhaustive du monde ; si « ce n'est pas le réel qui détient la clef du sens (la clef du monde) : c'est l'homme, c'est le langage, c'est la *polis* »[695], le projet godardien de raconter l'histoire, ou les histoires, du cinéma, semble pris entre deux tensions : la dette envers le réel de la part du cinéma et le fait que l'expression cinématographique, l'art du cinéma, s'engendrent toujours à l'intérieur d'un mouvement entre des langages, sans oublier que le film même en tant que forme d'expression se caractérise par un agencement selon un langage : Godard cite une très grande quantité d'écrivains et de peintres, en récupérant les langages qui ont précédé ou accompagné le cinéma : de Baudelaire à Proust à Woolf, de Broch à Némirovsky, de Manet à Goya à Masaccio à Piero della Francesca, pour ne donner que quelques exemples. Toutes les formes sont convoquées, au point que les nombreuses citations constituent le début d'une possibilité de « pensée » visuelle. Mais l'idée de cinéma de dérivation rossellinienne reste au fond comme une nécessité : filmer, regarder, témoigner, faire épreuve d'une moralité qui devrait venir avant tout essai de mise en forme ou de configuration. Pour reprendre les mots de Rossellini, il s'agit d'un « besoin, qui est propre à l'homme moderne, de dire les choses comme elles sont, de se rendre compte de la réalité, je dirais d'une manière impitoyablement concrète »[696]. Si le cinéma a pu révéler la vie, sa présence concrète, son « droit » absolu, l'histoire des images et des visions ne devra pas oublier de construire une mémoire de tout événement qui ne soit pas détaché des raisons de l'existence, d'une vie envisagée comme source de créativité et de liberté. Le cinéma doit être remonté en vue d'une nouvelle circulation de ses images et d'une nouvelle pensée hypothétique, qui puisse faire « rendre compte de la réalité ». Parallèlement, il produira une mémoire du siècle et de ses visions, comme la Nouvelle Vague a pu l'entendre ; de ce point de vue, le temps de

---

[694] J. Aumont, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Éditions Cahiers du cinéma, coll. « 21ème siècle », Paris 2007, p. 58.
[695] *Ibid.*, p. 91.
[696] R. Rossellini, *L'idée néo-réaliste*, dans D. Banda - J. Moure (textes choisis et présentés par), *Le cinéma : l'art d'une civilisation*, Éditions Flammarion, coll. « Champs arts », Paris 2011, p. 353.

la Nouvelle Vague est « Le temps proustien par excellence […], c'est-à-dire le temps de la mémoire. Proust se rend compte que la création des dieux devient impossible: l'écrivain plonge ses personnages du monde dans l'oubli et la caricature. La Nouvelle Vague ne veut pas non plus créer des mythes, mais contrairement à Proust, elle célèbre l'héritage de ses dieux - les oeuvres »[697]. Il sera donc question d'un temps perdu et d'un cinéma perdu. Les auteurs de la Nouvelle Vague ont découvert un continent et parallèlement, ont été obligés de se rendre compte du fait qu'on ne pouvait pas faire du cinéma comme avant ; alors on pouvait peut-être rêver d'un tel cinéma, en le projetant, en en conservant le plus longuement possible la trace, en le faisant vivre soit dans la vision répétée et l'histoire, soit comme citation de récits, personnages, noms, actions et situations. Monteur donc, Godard l'est pour le fait qu'il assigne aux œuvres la fonction de faire réfléchir autour de la typologie de temporalité engendrée par le cinéma.

Godard semble se rendre protagoniste d'un geste artistique « en tant que besoin d'inscrire l'expérience de la subjectivité dans un objet spécifique »[698], et donc de faire de l'ensemble des films convoqués des moments de témoignage de la vie humaine au cours de l'histoire. Dans son opération historiographique, il considère ces films cités de la même manière dont il voit globalement le cinéma, y compris le sien : comme des formes où le documentaire et la fiction sont deux aspects d'un même mouvement. L'important est de savoir structurer un plan, comme il nous est déjà signalé dans *1A. Toutes les histoires* : il s'agit de se demander « où et pourquoi commencer un plan, où et pourquoi le finir ».

Le parcours de l'auteur est complexe : il souligne comment le cinéma, dans son histoire, a vécu des saisons différentes, du cinéma d'avant-garde russe et français au Néoréalisme italien à la Nouvelle Vague française, sans oublier la longue saison du cinéma classique américain. L'art contre l'argent, des raisons pour filmer contre une programmation économique du film, des histoires de gens et des histoires achetées et vendues au marché du cinéma, et encore des gestes, des visages, des sentiments, des voix. Dans

[697] F. Hardouin, *op. cit.*, p. 82.
[698] D. Chateau, *La Nouvelle Vague entre l'auteur et l'artiste*, dans *Iris. Revue de théorie de l'image et du son/A Journal of Theory on Image and Sound*, n. 28, automne 1999, p. 36.

l'espace entre ces notions, la « modernité » ne cesse de se re-définir et souvent de se chercher dans les images. Le cinéma ne pourra que se chercher à travers des images : une tradition (peinture, littérature, musique aussi) et des paris sur le futur d'un art que Godard voit comme de plus en plus menacé. La recherche que le cinéma mène sur lui-même est présentée dans les *Histoire(s)* comme une forme d'écriture de l'histoire, mais très particulière : une histoire qui se dit et s'écrit en images et selon les voies d'un montage qui a comme but principal la volonté d'assurer des connections, des contacts, pour faire surgir une historicité des matériaux et des discours, après que l'essai ait découvert la convergence, la relation intrinsèque, entre l'art et le temps. Le montage godardien vise une dispersion, la naissance de contacts entre des images : Ford et Rossellini, mais aussi Chaplin et la Nouvelle Vague qui a su les insérer dans une histoire et dans une ligne de pensée des images et du temps du cinéma. Dans *2A. Seul le cinéma*, Godard assigne à Serge Daney la fonction de continuer une certaine tradition de la critique française, qui a vu l'activité d'auteurs comme Baudelaire, Malraux, Faure et plus tard, Truffaut, Rohmer ou Rivette. Daney fait son apparition dans la longue conversation-entretien avec Godard : c'est lui qui fixe de manière critique l'importance de la génération de la Nouvelle Vague (qu'il prolonge néanmoins pour arriver jusqu'à Wenders), qui a été la première a pouvoir se rendre compte qu'une histoire du cinéma existait déjà et que le cinéma n'était pas nouveau, qu'il avait déjà derrière lui plus d'une histoire, plus d'une temporalité avec lesquelles se confronter. Cela a créé la possibilité d'une histoire du cinéma et qu'une tradition critique continue, en passant de Baudelaire à Malraux jusqu'à Truffaut. Cette idée d'une histoire, et d'une historicité, ont eu un double effet : jeter une lumière sur le passé mais aussi faire percer un possible arrêt, ou une crise du cinéma, quand on s'est rendu compte que cette longue histoire pouvait aussi limiter les générations successives.

La cartographie historique qui nous est demandée est un plan parfois confondu, plein d'esquisses, d'idées, de directions, de bifurcations et de reprises : de toutes les images remémorées qui forment une sorte de voyage « à la recherche du temps perdu du cinéma ». L'histoire est la seule forme qui, selon Godard, peut en quelque sorte comprendre et accueillir toutes les

autres, comme il l'a déclaré à Youssef Ishaghpour au cours d'une conversation : « l'Histoire est l'œuvre des œuvres, si vous voulez, elle les englobe toutes […], l'Histoire, disons, c'est le tout ensemble. Alors l'œuvre d'art si elle est bien faite relève de l'Histoire »[699]. L'histoire trouve un terme de confrontation, et d'échange, avec les images, les figures que le cinéma a produit dans les années, au cours de son développement. Déposées, ces figures se font le signe de quelque chose qui révèle de l'histoire et de son écriture. De ce point de vue, seulement la forme-essai est capable de définir cet espace où se disposent les traces d'un cinéma qui a été et qui attend une remémoration. La forme-essai est donc une figure d'anachronisme : lieu d'échange, de confrontation de temporalités, de revenances, l'essai selon Godard est la recherche d'une clé pour lire les temps de l'histoire du cinéma.

L'histoire est une forme englobant et, parallèlement, « c'est l'ensemble du monde artistique qui recouvre une dimension temporelle […]. Le travail esthétique essentiel à cette *Histoire(s)* se définit dans et par le travail du temps »[700]. A tel point, et selon un projet si étendu, que l'histoire contemporaine « ne vit plus que par l'intermédiaire du cinéma »[701]. Le cinéma est abordé comme un producteur, un créateur (ou un « ré-créateur ») de temps.

Les *Histoire(s)* ne font en ce sens que confirmer les atouts d'un rapprochement entre les films, leurs visions, la posture d'artiste et celle de critique et la définition d'un espace d'exposition des images du cinéma (et aussi de la peinture ou de la littérature). Une opération de mise à l'épreuve du rapport entre les formes et le temps est mise en acte. De ce point de vue, Godard voit sa propre modernité et celle de ses collègues de la Nouvelle Vague comme une modernité de ceux qui sont « nés dans le musée » et qui ont pu visionner des films inconnus, en se faisant l'idée d'une historicité encore à construire à l'époque des projections d'Henri Langlois à la Cinémathèque parisienne. Ce qui se serait déterminé, par le moyen d'un rapport aux images du cinéma, est un type de discours qui s'efforçait de

[699] J.-L. Godard, dans J.-L. Godard - Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Éditions Farrago, Tours 2000, p. 24-25.
[700] F. Hardouin, *op. cit.*, p. 17.
[701] *Ibid.*, p. 31.

placer le cinéma dans la ligne d'une histoire des images et de la représentation humaine, comme un descendant de la peinture, ou de la littérature. Et en raison de ce rapport, le film-essai aurait découvert le grand pouvoir de faire surgir des liaisons entre les images et l'histoire, entre des formes et des développements, entre des théories (de l'art, du cinéma) et des durées et enfin entre des typologies de l'image. Point nodal, critique, décisif de toute l'entreprise, l'image est faite selon une conception spécifique, celle que Godard applique dans son cinéma : « la base, c'est toujours deux, présenter toujours au départ deux images plutôt qu'une, c'est ce que j'appelle l'image, cette image faite de deux, c'est-à-dire la troisième image »[702]. C'est une image multipliée, éclatée parfois, un regard qui tourne dans plusieurs directions en même temps. Les traces laissées par les films, plutôt que de simples outils pour une reconstruction, ne cessent de multiplier un système de relations.

La dimension d' « artiste-théoricien » semble très appropriée dans le cas de Godard : vouloir parler à la première personne et vouloir faire parler les images à sa manière, selon un projet et une perspective, en les pensant comme des idées qui n'ont d'autre fonction sinon d'interrompre l'idée d'un cours régulier des choses, de complexifier toute famille de signes, de faire une autre histoire avec une certaine idée du temps et du développement des formes.

Les *Histoire(s)* ne font que souligner une possibilité de ce qui est le propre de l'artiste : voir. Encore dans *1A. Toutes les histoires*, nous sommes très tôt adressés vers une série de moments de vision ; avant de voir Godard à sa machine, juste après deux phrases qui ouvrent le chapitre, l'une lue et l'autre écrite sur l'écran en deux temps, nous voyons le James Stewart de *Fenêtre sur cour* (*Rear Window*, 1954), avec l'appareil photo à la main, suivi par une image de *Mr. Arkadin* (*Confidential Report*, 1955), avec Micha Auer regardant dans une lentille. Après une image venant de *Le pré de Béjine* (*Bezin Lug*, 1937), le film perdu d'Eisenstein, la liste se prolonge avec une photographie d'Ida Lupino, une caméra derrière elle. C'est le cinéma comme tension au regard, à l'observation du monde et des choses ; comme tel, il a produit ses figures de référence. Il faudra faire un effort

[702] J.-L. Godard, dans J.-L. Godard - Y. Ishaghpour, *op. cit.*, p. 27.

considérable pour « descendre dans le monde des morts et de revenir de ce monde perdu. De dire qu'il a existé et de lui donner voix »[703]. D'édifier une mémoire du cinéma passé, mort, mais pas disparu.

Des visions, des yeux sur le réel, un désir de regarder un monde. On interroge en effet les regards qu'une certaine humanité a proposé, des regards qui sont confrontés, rapprochés, éloignés, mis en résonance. Le cinéma conté par Godard sera un peu comme le voyage de Baudelaire évoqué par la voix de Julie Delpy dans *2A. Seul le cinéma*. Simplement, c'est « tout notre rapport au passé qui tend ainsi à être reconstruit à travers sa dimension mémorielle »[704]. Ici réside l'importance d'une telle opération mémorielle : questionner ensemble les images *et* l'histoire, le cinéma *et* l'histoire où il s'insère. Valoriser les séries qu'un cinéma anachronique aura su produire, pris entre des formes de référence (le roman, le tableau) et un appel incessant à questionner les figures de la connaissance historique et historienne.

Une historicité est cherchée dans les réseaux établis par les rapprochements du cinéaste-essayiste ; c'est aux images, et aux montages qu'elles engendrent et rendent possibles, de construire une pensée de l'histoire, donc d'ouvrir la réflexion sur les pratiques de l'histoires, ses méthodes, ses récits, ses constructions : « le battement des images l'une sur l'autre ou l'une dans l'autre fait visiblement, de ces deux non-lieux mis hors temps, un lieu impossible et unique, qui produit à mesure son propre temps. Le cinéma est une machine à re-monter le temps »[705]. Les images convoquées dans ces histoires viennent d'une tradition du cinéma (ou de l'art) qu'il faut raviver, en créant, pour le cinéma et ses images, un lieu nouveau qui n'existe pas encore dans notre tradition culturelle. Les images que Godard superpose produisent leur propre temps. Celle qui semble une irrégularité du parcours global n'est que la raison profonde d'une histoire marquée par l'effet d'anachronie d'un temps hétérogène et fragmenté, dont nous pouvons essayer de sauver des fragments d'expériences perdues. Le

[703] « discendere nel mondo dei morti e di tornare da quel mondo perduto. Di dire che esso c'è stato e di dargli parola », L. Venzi, *"Tutta questa chiarezza, tutta questa oscurità". Cinema, testimonianza, formatività*, dans A. Cervini - A. Scarlato - L. Venzi, *Splendore e miseria del cinema. Sulle 'Histoire(s)' di Jean-Luc Godard*, Éditions Pellegrini, Cosenza 2010, p. 19 (c'est moi qui traduit).
[704] J. Revel, *Le fardeau de la mémoire*, op. cit., p. 374.
[705] J. Aumont, *Amnésies. Fiction du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 16.

temps est celui que le cinéma aura su produire : en repensant son histoire et en revoyant des images.

Le cinéma remet en circulation du temps et du temps de l'image : comme dans *1A. Toutes les histoires*, encore. Godard y rappelle l'importance d'Irving Thalberg, un des grands producteurs de la période classique de Hollywood, un homme, selon ses mots, qui réussit à penser à cinquante-deux films dans le même jour. Godard, qui est encore en train de chercher ses épisodes d'histoire, s'exprime ainsi : « Dire Hollywood. Dire, par exemple, l'histoire du dernier nabab, Irving Thalberg ». Sur une photographie de Thalberg, défini par Godard un « père fondateur », des titres de films qu'il a produit font leur apparition, sans un critère de présentation, dans le désordre : *La foule* (*The Crowd*, 1928) de King Vidor, *Les montres* (*Freaks*, 1932) de Tod Browning, *Les rapaces* (*Greed*, 1923) d'Eric von Stroheim, *Une nuit à l'opéra* (*A Night at the Opera*, 1935) de Sam Wood, *La veuve joyeuse* (*The Merry Widow*, 1925) d'Eric von Stroheim, *Ben-Hur* (*Id.*, 1926) de Fred Niblo, *La chair et le diable* (*Flesh and the Devil*, 1927) de Clarence Brown. Nous entendons aussi des bribes de dialogues de certains films sur les images relatives. Godard affirme : « Il a fallu que cette histoire passe par là », par l'argent des grands producteurs, par les histoires produites et vendues en séquence. L'effet de résurgence des images fixes convoquées fonctionne comme un mouvement de la mémoire, sans un critère d'explication qui ne soit pas la présence d'un « père fondateur », d'une figure qui aura laissé sa marque dans toute une époque et dans plusieurs histoires : celle du cinéma américain avant tout, mais aussi celle du cinéma européen qui a dû se confronter à cet « empire » des histoires. Des images vues ou pensées par Thalberg ont encore une fonction centrale dans le cinéma produit à l'époque actuelle selon des méthodes industrielles.

L'historicité contribue de manière importante, dans les *Histoire(s)*, à modifier le statut du cinéma dans toutes ses formes ou définitions, des notions qui deviennent des phases d'une histoire culturelle des images et des imaginaires. Dans cette ligne, « le premier stade est la capacité de mémoire : pour penser, il faut d'abord se souvenir, fixer des traces, […] et en même

temps fixer les réseaux de ces traces, les monter »[706]. Créer donc des archives mobiles, des réseaux de visions.

Godard le fait pour avoir la garantie que toute une histoire ne soit pas perdue pour toujours, grâce à cette sensibilité de monteur dans son laboratoire technique, son atelier d'où il essaye de fabriquer une histoire comme *forme visible* : comme le résultat d'images, passées et présentes, en prévision peut-être d'un futur. L'histoire devient progressivement une opération mémorielle : des photos ou des phrases entrent en collision ou en rapport avec des passages d'images en mouvement, toujours à partir de la valorisation que ces images reçoivent par une opération mémorielle. Ce qui est évident c'est, selon les mots d'Youssef Ishaghpour, la volonté de « concevoir et de constituer entièrement une œuvre à partir d'archives et de citations et par le montage ou […] d'édifier de grands constructions à partir de petits éléments sélectionnés et retravaillés »[707]. Archive : c'est aussi l'idée d'une forme qui se cherche en contact direct avec les témoignages enregistrés par notre culture, par le cinéma et par l'art ; pour trouver les points d'ancrage dans l'archive, Godard se pose en conteur des bribes de temps historique trouvés. Le recollage des fragments peut contribuer à qualifier, selon des exigences contemporaines, une forme de l'expérience. Le cinéma a été par excellence la forme capable de filmer et donc de fournir de l'expérience, le sens d'un passage de l'homme dans le monde. Ses figures sont les figures qui peuvent questionner notre mémoire, en nous aidant dans un travail difficile : trouver une « position », un placement, sur la ligne temporelle ; trouver une nouvelle définition d' « expérience » après le temps du cinéma. En tant que spectateurs, savons-nous faire du cinéma un outil capable de repenser les catégories temporelles ?

La tendance à proposer des actes théoriques par l'écriture audiovisuelle appelle directement la présence d'un artiste-essayiste qui « se définit d'*être* et de *faire* des images à la fois »[708] : quelqu'un qui appartient à une histoire des images et qui continue cette histoire. Encore au cours du premier épisode, Godard commence à lier des images de l'histoire (des avions

[706] *Ibid*., p. 18.
[707] Y. Ishaghpour, dans J.-L. Godard - Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, *op. cit.*, p. 19.
[708] J. Aumont, *Autoportrait de l'artiste en théoricien*, dans *Revue belge du cinéma*, n. 22/23, été 1987, « Jean-Luc Godard : le cinéma », p. 171.

bombardiers, des foules acclamant Hitler) et des idées nées du cinéma. Après avoir rappelé l'occupation allemande de Radio France, Godard se demande, sur des images de guerre et de dictature : « Parce que de *Siegfried* à *M* au *Dictateur* et à Lubitsch, les films avaient été faits, n'est-ce pas ? ». La référence va aux films *Les Nibelungen* (*Die Nibelungen*, 1924) et *M le maudit* (*M-Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931) de Fritz Lang, *Le Dictateur* (*The Great Dictator*, 1940) de Charlie Chaplin et *Jeux dangereux* (*To Be or non to Be*, 1942) d'Ernst Lubitsch : soit, à des films qui avaient en quelque sorte anticipé ce qui allait se passer en Europe peu après. Parce que, et c'est encore Godard qui parle, « un simple rectangle de 35 millimètres sauve l'honneur de tout le réel. 41, 42, et si les pauvres images frappent encore, sans colère et sans haine, comme le boucher, c'est que le cinéma est là : le muet, avec son humble et formidable puissance de transfiguration. 42, 43, 44. Ce qui plonge dans la nuit est le retentissement de ce qui submerge le silence ».

Sur cette phrase, nous voyons en alternance, de très courtes séquences du film de Lubitsch et des images effrayantes de morts en guerre. Des images présentes, mais qui peut-être n'ont pas été vues de la bonne manière parce que « consommées » dans la machine médiatique. Il s'agira d'essayer de les voir encore et de les mettre à l'épreuve avec une certaine idée de temporalité que l'essai propose. L'essai ne devra que valoriser le caractère *obsédant* de ces images, leur force de revenance, leur virtualité dans une archive en permutation constante.

Godard semble savoir que « le cinéma n'est plus le cinéma : c'est un ensemble d'idées, de forces, de puissances, de propriétés, de capacités, de mythes, d'histoires, qui traverse bien sûr les films produits par l'industrie au cours d'un siècle, mais qui traverse aussi les innombrables films non industriels et surtout […] qui traverse tout le siècle, y compris hors des films »[709]. Le cinéma est quelque chose qui révèle une historicité des images, qui ne saurait pas toujours être évidente.

A partir de l'analyse de certains passages de l'opération de Godard, il est aussi possible de déterminer une certaine idée du discours théorique à propos du cinéma. En effet, l'auteur nous autorise à nous demander ce qu'il

[709] J. Aumont, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, *op. cit.*, p. 108-109.

en est des idées mêmes de « cinéma » ou d' « auteur ». Plutôt que comme un fondateur, un instaurateur, qui délimite un trajet pour en montrer aux autres les espaces, un théoricien sera plutôt semblable, comme Godard, à quelqu'un « qui marche pour ne pas piétiner, et souvent sans boussole »[710], entre des images et des transformations de notre culture visuelle, ou entre une mémoire du cinéma, des images, d'un côté et le risque de son effacement, de l'autre. Peinture, photographie, cinéma, vidéo ont une place importante dans les *Histoire(s)* ; pour arriver peut-être à dire ou à suggérer : le cinéma a été ceci et cela, ceci ou cela, jusqu'à aujourd'hui. Godard « semble près de ce pouvoir disséminant, de cette désinvolture déstabilisante […]. Jamais ne l'a effleuré l'exigence du système, auquel il préféra toujours l'accueillante et commode pratique de la *somme* »[711].

On ne finit jamais de faire de l'histoire. Histoire du cinéma (au pluriel) bien sur, mais aussi de la littérature, de la peinture, de la photographie, des cultures de l'image, des regards : tout interagit avec tout, au point que chez Godard « une image est un regard dédoublé : le regard qu'on a porté sur le monde, et le regard qu'on porte maintenant sur l'image »[712], dans un mouvement inépuisable. C'est par la vidéo qu'il est possible non seulement de faire circuler encore les images, d'utiliser leur pouvoir de source, mais aussi de donner vie à ce nouveau montage de l'histoire du cinéma, « cette anamnèse, expérimentation et quête de la force auratique des images »[713]. Rappeler des images dans le désordre, sans points de repère ou d'orientation forts, fait comprendre jusqu'à quel point les *Histoire(s)* se proposent de tracer le dessin d'une histoire spectrale (de ce qui n'est plus, qui manque mais continue d'obséder le présent) et médiatique (sensible à une expansion de l'idée d'image, à une différente périodisation de son histoire). En passant par les moyens visuels et médiatiques, par une certaine abondance de formes de vision et communication, Godard construit parallèlement une histoire du sens des images pour les hommes.

---

[710] J. Aumont, *Autoportrait de l'artiste en théoricien*, *op. cit.*, p. 172.
[711] *Ibid*.
[712] *Ibid.*, p. 175.
[713] N. Nel, *'Histoire(s) du cinéma' 1 et 2 de Godard*, dans G. Delavaud - J.-P. Esquenazi - M.-F. Grange (dir.), *op. cit.*, p. 210.

II. Questionner l'écriture de l'histoire du cinéma

Nous assignons à l'anachronisme le pouvoir de renverser les liens trop directs et automatiques entre des sujets et des croyances ou des disciplines, ou encore de mettre en crise des ordres traditionnels du temps et des périodisations. Godard ne cesse de penser, dans une phase récente de sa filmographie, à la construction d'un musée, et d'une « didactique » du cinéma, selon les désirs du grand jeu des métaphores qui se correspondent et qui font dialoguer des temporalités : l'horreur des champs d'extermination que le cinéma n'a pas sue ou voulue montrer, avec les dessins de Goya ou de Rembrandt. C'est l'art qui a vu, qui a su voir et qui avait essayé, de quelque manière, de lancer son alarme à l'humanité sans être écouté. Pour récupérer ce qui n'a pas été vraiment « vu », Godard veut faire de tous les signes de l'art le moment d'expression d'un sens possible de l'histoire : d'une histoire en contretemps, où des métaphores se présentent selon un temps anachronique, qui est un temps de la revenance et de la ré-actualisation.

La cinéphilie, ici repensée en forme de bilan, serait une opportunité de croiser, de faire marcher ensemble, des images, des points de vue, des frictions entre une modernité (celle de Rossellini, ou de Renoir par exemple) et des formes classiques du cinéma ; la position de Godard a été celle d'un spectateur-critique et ensuite cinéaste qui s'est voulu pris dans les espaces heuristiques formés par les collisions entre les images et les visions de l'histoire du cinéma. Il aurait donc découvert le pouvoir d'imagination, de transfiguration possédé par les images du cinéma.

L'identité du Godard cinéaste (et essayiste) s'est formée selon les hypothèses proposées par ce monde à découvrir qu'était le cinéma projeté ; tout le cinéma qu'il réalisera sera un effet, en quelque sorte, de cette formation, au cours de laquelle les cinémathèques ont été « les premiers musées modernes, les plus conformes et révélateurs du XXème siècle »[714]. Dans ces musées, il a été possible pour la première fois de croiser des images et de construire une histoire.

[714] D. Païni, *op. cit.*, p. 29.

A un tel point, que son monde d'auteur a été déterminé d'abord par des visions de films ; sa nature de cinéaste ne semble pouvoir être comprise qu'à travers son insertion dans la série historique et culturelle qui l'a produite, faite d'un monde que l'homme du cinéma découvrait par le moyen de ses films, de ses visions, d'un regard porté sur les choses selon une sensibilité historique, politique, sociale et culturelle. Des attitudes se sont côtoyées et rencontrées, en formant une nouvelle position de regard, entre une histoire à faire, un récit à constamment vérifier et des métaphores dont chacune cherche sa place dans l'histoire des formes. Le dispositif, le cinéma, nous a mis en relation avec le temps et l'histoire, pour le fait qu'il « a eu le pouvoir de modeler la réalité, l'image du réel, pour tout un siècle »[715] et donc de réfléchir en mérite à l'écriture de l'histoire, en lui posant des questions. Sur ce modelage s'est jouée l'histoire du cinéma et du monde, qui a été (et est) proposée d'une certaine manière par des moyens d'image.

Le cinéma a été en quelque sorte au carrefour entre des préoccupations artistiques, historiques et historiennes. La puissance d'un tel type de cinéma, vient du fait qu'il peut, à certaines conditions, avancer l'hypothèse d'une construction artistique, et à partir de celle-ci, de ses effets, se positionner par rapport à l'écriture de l'histoire.

Les temps, les forces, les histoires et les mythes se superposent et construisent une tension « histoire/images » à envisager comme une possibilité importante de la pensée contemporaine. Des temps avant tout : une histoire du cinéma fragmentée, où la force d'un système (Hollywood) a fait des films un commerce et a créé pour les spectateurs un monde cohérent avec leurs désirs. Dans ce monde-là, seules certaines images ont été (ou sont) montrées : les stars, les lumières de la gloire. Mais les *Histoire(s)* récupèrent d'autres images : celles des victimes de toutes les guerres, des anéantis par l'histoire. Seul le regard peut opérer sur cet ensemble d'images et construire quelque chose.

Les hypothèses de film-essai que nous avons choisi de prendre en examen ont en commun l'idée d'un croisement entre des systèmes d'images et des hypothèses de lecture du temps. La forme-musée est transformée par

[715] J. Aumont. *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 229.

les *Histoire(s)* en vertu d'une considération de l'objet-cinéma qui ne le fonde pas en tant que système institutionnel, mais comme ce qui s'est produit dans l'histoire et dans l'histoire des arts et du cinéma, ce qui a su montrer à l'homme le monde, ce qui a montré le genre humain dans l'histoire, et enfin, le lieu où sont proposées des mémoires d'un objet à la nature et au développement complexes.

Il s'agit d'un type de discours qui travaille sur les discontinuités. La question n'est donc plus de savoir expliquer le passé uniquement par le présent, ni le présent par le passé ; Godard construit une description qui « cherche à libérer les forces non réalisées contenues dans le passé »[716], dans une histoire du cinéma qui continue de nous parler aujourd'hui, à condition de bien savoir la regarder. Godard veut ainsi faire œuvre de mémoire des histoires que le cinéma a montré et conté, outre que des rencontres entre des histoires du cinéma, l'histoire personnelle de chaque spectateur et celle du siècle. Les rapprochements des images de l'histoire du cinéma produisent une configuration du passé selon l'idée, dominante, que « ce n'est pas tant le passé qui compte que ce qu'on fait avec »[717]. Si une tradition du cinéma existe, il est possible d'y revenir pour repenser tout son sens historique : objet culturel, objet de cinéphiles, objet historien, mais aussi objet capable de jeter de nouvelles lumières sur l'histoire de l'art (à laquelle il appartient) et à celle de la critique ou de la théorie (développées aussi suite à la présence du cinéma dans le champ des arts).

Une « structure » muséale est pensée selon les possibilités offertes par la vidéo et par les potentialités des associations de montage. Nous avons pu mettre en relief, à l'intérieur de ce vaste projet, des passages où la dimension muséale se croise avec les virtualités d'une présentation anachronique des formes, du temps et de l'histoire de certaines disciplines. La visée multidisciplinaire adoptée par Godard est débitrice d'une idée de l'histoire et de l'explication du temps selon les voies d'une pluralisation des passages chronologiques et des mouvements temporels. En suivant des voies non orthodoxes de présentation de la ligne de développement

[716] Y. Ishaghpour, dans J.-L. Godard - Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, *op. cit.*, p. 20.

[717] J.-L. Godard, *« Une machine à montrer l'invisible ». Conversation avec Bernard Eisenschitz à propos des 'Histoire(s) du cinéma'*, *op. cit.*, p. 54.

historique du cinéma, cette forme-musée semble autoriser un espace d'installation-assemblage où les formes, les images, les suggestions et les histoires ne sont pas disposées selon un unique dessin mais en vertu d'un cadre toujours mouvant, incertain, inachevé. C'est valoriser un cinéma dont on ne se souvient pas nécessairement pour les intrigues ou les histoires, mais pour un visage, un objet comme le verre de lait de *Soupçons* (*Suspicion*, 1941) d'Hitchcock, un mouvement, une voix.

Godard ne cache pas une dimension fortement mélancolique ; de ce point de vue, son opération « montrerait l'essai de sauver et collectionner quelque chose qui apparaît présent et en même temps absent, dont les restes émergent sous forme de fragments »[718]. Godard récupère un possible sens de l'art du cinéma grâce à une véritable passion pour le spectacle des ruines, qui sont disposées devant lui comme devant tout spectateur. Les ruines témoignent de fragments d'histoire, de films, dans un voyage qui ressemble à une découverte, comme nous montre la référence au voyage imaginé et chanté par Baudelaire. Mais au lieu de découvrir des mondes nouveaux, jamais vus, les montages des *Histoire(s)* ne permettent qu'un voyage par la mémoire, à la recherche de ruines et donc de traces de quelque chose qui a été, qui a été vu et reconnu par des spectateurs mais qui risque de se perdre. Raconter des visions ne suffit pas ; les ruines, les fragments ne sont désormais que les images d'un désastre de l'histoire et de l'histoire du cinéma : pas casuellement, un des axes privilégiés de réflexion des *Histoire(s)* est constitué par les horreurs du XXème siècle : guerres et camps d'extermination. Nous sommes amenés à revoir les images que nous avons, ou aussi à porter le deuil pour ces images qui n'ont jamais été tournées : celles des camps d'extermination, qui n'ont jamais pu être vus pendant leur fonctionnement. C'est donc aussi à l'effacement que Godard se confronte : l'effacement de traces comme celui effectué par les nazis, qui a été possible par une manque (ou une élimination) d'images « directes ».

Les sautes entre les images ou entre les images et ce qu'on n'a jamais pu voir, ne sont qu'une des modalités pour faire surgir le symptôme au cœur

[718] « mostrerebbe il tentativo di salvare e collezionare qualcosa che appare presente e nello stesso tempo assente, e i cui resti emergono sotto forma di frammenti », R. Censi, *Lo splendore delle rovine*, dans *Cineforum*, n. 366, juillet-août 1997, p. 14 (c'est moi qui traduit).

même du projet de télescopage. George Stevens tourne avec les larmes et les passions des gens riches, avec des divas célèbres, mais son cinéma a aussi pu sauver sa capacité de vrai regard en filmant la libération des camps. Le geste du cinéaste procurera une profondeur temporelle, dans laquelle la vision est appelée à tenir ensemble les histoires qui font l'histoire.

L'intervention de Godard, qui agit sur des matériaux appartenant à l'histoire du cinéma, s'explique par le besoin de rendre encore visibles, à distance de temps, les époques du cinéma, leur interaction, leurs durées entrecroisées. Chaque image, de cinéma ou photographique, ou encore un dessin ou une peinture, de la fiction comme du documentaire, travaillerait à édifier une résurrection du passé, une mémoire de ce qui a été, pour une rédemption. Chaque image est donc un « reprogrammateur » de temps, ce qui renouvelle et agence de manière inédite des éléments qui lui sont rapprochés au montage ; il est question de former des idées en cinéma/histoire. On pourra sauver le cinéma comme mythe (ses histoires, ses héros), ou comme un art sacré où la résurrection est possible après que notre œil aura traversé la perte du sens (et de l'histoire) des images.

Pour enfin pouvoir dire : le cinéma a été un grand effort de l'humanité pour voir mieux et plus clair, pour mieux comprendre le monde. Ce qui oblige Godard à parcourir un espace accidenté : les images reviennent dans son dispositif, qui les transforme au moment où il les convoque pour construire et ensuite commenter cette histoire-mémoire du cinéma. Chargée de tout ce que le cinéma a été au cours de son histoire, une telle mémoire montre la valeur d'exposition des films et fait surgir une aura du cinéma, la force d'une autorité qui semble néanmoins perdue, oubliée ou effacée au moment actuel. Ce qui nous fait revenir encore une fois en arrière, pour regarder avec un œil contemporain la fonction muséale qui est à la base des *Histoire(s)*, pour la questionner : lieu de réglage et définition d'une histoire du cinéma et aussi lieu où les temps ont montré la variabilité de tout dessein entre histoire et images. En tant qu'éléments qui produisent des fractures sur des axes chronologiques, les images questionnent notre mémoire et notre histoire. Un principe déjà évoqué par André Malraux dans *Le Musée*

Imaginaire semble s'affirmer quand il écrit que les musées « ont imposé au spectateur une relation toute nouvelle avec l'œuvre d'art »[719].

Le cinéma est constamment envisagé comme un lieu mythique et perdu, la révélation, presque magique et mystique, d'un absolu, qui a été autrefois et qui semble manquer actuellement : tout le projet, en ce sens, se structure sur une présence manquante. Une fois perdu ce sens d'absolu, avec le ressentiment de la crise du cinéma et de la fin de son histoire, Godard a choisi de faire retour dans les limbes de ce continent, en traversant les ruines de ce monde perdu et en collectionnant tous les fragments de ce grand mythe. Il essaye de se faire le conteur de ce continent et de ses histoires, ses images. Au lieu de vraiment penser un cinéma possible pour aujourd'hui, il édifie son bâtiment sur des images qui ont fait leur apparition et ont illuminé pour un moment les temps du cinéma, en révélant quelque chose du monde. L'imaginaire et le réel, les histoires et l'histoire : tout a été vu par le public, tout a été connu en images. Godard rappelle justement que des films avaient été tournés, qui auraient pu être interprétés comme un récit de ce qui allait se passer : *La règle du jeu* (1939) de Renoir, avec ses séquences du bal masqué et de la chasse aux lapins, et *Le Dictateur* de Chaplin, où un dictateur était ridiculisé dans son moment de gloire.

Le cinéma a pu être reçu et vécu comme un axe fondamental autour duquel il a été (parfois) possible de construire sa propre histoire : une histoire de critique, de cinéphilie, de théorie, de culture d'images, de l'actualité, de la politique et du discours social. Il y a une question commune à des personnalités de la culture européenne : c'est de chercher de quelle histoire il s'agit, de savoir quel sens elle donne à ceux qui viennent après. Qu'il s'agisse de Poe pour Baudelaire, Faulkner pour Malraux ou Ulmer ou Hawks pour Truffaut, il existe un même mouvement du passé (d'une tradition) envers un présent, un lieu d'élaboration des signes et des formes de ce passé. Il suffit à Godard une photographie de Truffaut pour suggérer une stratification à propos de cette seule image : son amitié, mais aussi Bazin, les Cahiers, le goût pour les films.

Avoir pensé et fait du cinéma après une tradition déjà existante, a marqué sans doute le parcours artistique de Godard. L'auteur de *Pierrot le*

[719] A. Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », Paris 1965, p. 11-12.

fou le reconnaît quand, toujours en conversant avec Daney, il déclare : « la Nouvelle Vague n'était pas un début, mais une fin »[720].

Le mouvement n'a jamais cessé, en effet, de faire de la citation une pratique centrale de sa manière de pratiquer l'art du cinéma ; la citation, souvent en forme d'hommage, se référait dans plusieurs cas à des films du cinéma américain, des classiques ou des films de réalisateurs moins célèbres à l'époque (comme Robert Aldrich). Mais cette pratique n'était pas seulement un hommage mais aussi une déclaration de (partielle) faiblesse et impuissance par rapport à une histoire du cinéma existante.

Avec les *Histoire(s)*, Godard élargit le champ des citations et des références, en donnant vie à une sorte de dispositif d'exposition des formes majeures de la modernité. Si dans ses films de « fiction » il a inséré plusieurs références aux noms de cette tradition, à travers ce voyage, devient possible la contemplation mélancolique de fragments d'histoire. Reste la conviction que toute histoire puisse demeurer « chargée de virtualités utopiques, ce qui conduit à une volonté de dépasser l'existence absolue, irréelle et séparée de l'art, et la dualité du poétique et de l'historique, dans une conjonction du poétique et de l'historique »[721]. Dans n'importe quel projet historiographique, ce qui intéresse Godard, « ce sont les ruptures. Pour justifier cela, il faut un certain sens du symbolique […], il faut examiner les points de rupture de l'histoire de l'art pour en repérer les tendances »[722].

Une telle histoire n'est donc pas seulement une histoire du cinéma ; il s'agit d'un parcours à la recherche d'expériences passées de l'art, dans lequel le cinéma et les films ont une place centrale. En accumulant des matériaux sur d'autres matériaux, Godard cherche le sens de son opération en proposant une recherche de la mémoire perdue du cinéma et de son entre-appartenance avec les autres formes de l'art moderne. L'auteur franco-suisse déclare l'importance du rôle du montage pour son œuvre d'historien-cinéaste : « Je crois que le montage est une figure rêvée du

---

[720] *Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney*, dans *Cahiers du cinéma*, n. 513, mai 1997, p. 51.

[721] Y. Ishaghpour, *J-LG cinéaste de la vie moderne. 'Le poétique et l'historique'*, dans Jean-Luc Godard - Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, *op. cit.*, p. 99.

[722] *« Une machine à montrer l'invisible ». Conversation avec Bernard Eisenschitz à propos des 'Histoire(s) du cinéma'*, op. cit., p. 56.

cinéma et de la pensée, dont il aurait dû être l'héritier »[723]. Le montage est donc le moyen pour faire surgir de la mémoire à partir des visions qu'une culture a (ou n'a pas) donné.

Le montage rend encore plus évident, dans les *Histoire(s)*, le fait que « le cinéma est le dernier chapitre de l'histoire de l'art d'un certain type de civilisation indo-européenne »[724], selon les mots de Godard. Depuis cette idée, dérive l'assemblage de visions comme un essai de sauvetage d'un patrimoine d'images : pour penser ce patrimoine en termes d'histoire, mais aussi pour montrer la force d'une opération mémorielle sur des images oubliées qui néanmoins peuvent encore structurer notre expérience du présent. Cette histoire demande une pluralité de ramifications ; expliquer l'histoire du cinéma c'est aussi proposer beaucoup d'autres histoires structurant une pensée du temps.

Pour entrer dans ce grand chantier, Godard suggère implicitement d'entrer dans l'image, dans les images, si possible, sans noms ou références préalables, sans codes ou grilles de lecture, seulement avec la disponibilité à faire éclater les temps multiples qu'elles recèlent. Un dessin global de l'histoire et de l'histoire du cinéma n'existant pas, ce que le spectateur peut faire est d'essayer de conjuguer deux efforts : penser l'histoire (du siècle, surtout) par le cinéma et le cinéma en passant par son histoire, qui est contenue dans la Grande Histoire.

Une telle opération demande une gestion mémorielle des effets du cinéma et de tout ce que le cinéma a produit au niveau de l'histoire contemporaine. En ce sens, Jacques Aumont souligne comment le cinéma « est ce qui ne peut échapper à la mémoire, au souvenir et à la trace de l'Histoire »[725] ; Godard en témoigne au moment où, en commençant son entreprise, dans *1A. Toutes les histoires*, en tapant avec sa machine à écrire des titres de films, dit : « Toutes les histoires qu'il y aurait ? qu'il y aura ? qu'il y a eu ! », à souligner la référence à un passé certain, à des histoires réelles qu'on pourra racheter, en faisant opération de mémoire du passé. L'histoire du cinéma par le moyen d'images est donc en même temps un mouvement

[723] *Jean-Luc Godard. Des traces du cinéma. Entretien* avec M. Ciment et S. Goudet, dans *Positif*, n. 456, février 1999, p.51.
[724] *Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney*, *op. cit.*, p. 49.
[725] J. Aumont, *Amnésies. Fiction du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 39.

de mémoires entrecroisées et une recherche, par les potentialités du montage, de toutes les possibilités de faire exister autrement des matériaux que nous avons reçu en héritage ; de décrire ce qui n'a pas encore eu lieu : des configurations et des formes d'une histoire plurielle faite d'images.

En tant que témoin, le cinéma est utilisé par Godard comme un véritable constructeur du siècle, un bâtisseur, qui est mis plusieurs fois en condition de dire son histoire (comment il la voit ou il l'a vue) par ses moyens. Le cinéma est mis en condition de se réfléchir : quelles histoires l'ont produit, ou ont-elles croisé son chemin ? Une histoire économique, sociale, culturelle, anthropologique, de l'art, et enfin du cinéma, ont produit des constellations. Et si le cinéma découvre et relève cette historicité, comment peut-il parvenir à expliciter des opérations historiographiques ? Et il faudra ajouter un autre aspect important : par sa nature et son histoire, le cinéma « ne peut se retenir de regarder le siècle avec la charge de toute sa fiction. Le souvenir par le cinéma n'est pas un souvenir seul - mais un souvenir accompagné, ou médiatisé : par les fictions qui ont été le cinéma, par le récit de ces fictions, et par les images de ce récit »[726].

L'opération mémorielle se complexifie donc, jusqu'à comprendre tous les récits en images que nous pouvons voir et connaître. Le passé qui a été filmé, et qui est ainsi entré dans cette « mémoire médiale » contemporaine, devient objet d'un double traitement : il est figé, éternisé mais il peut aussi être visionné à l'infini, donc être encore vivant et « productif ».

Le questionnement du Godard cinéaste et essayiste développe une sorte d'analyse interminable : il faudra se demander comment les films cités et convoqués ont pensé leur propre temps, comment ils interagissent sur le présent (un nouveau présent à chaque fois) et comment ils peuvent contribuer à faire penser une idée de l'avenir (de nouvelles créations, ou une nouvelle sensibilité envers les images et leur histoire).

Les ruines signalent une définition de l'histoire comme catastrophe, destruction, impossibilité d'unité et de globalité. Le sens de catastrophe de l'histoire crée une situation d'incertitude quant aux possibilités de pouvoir assigner un sens escompté à n'importe quelle histoire, récit, parcours. C'est en ce sens que les opérations de montage engendrent une situation où

[726] *Ibid.*, p. 41.

« toute chose perd son signifié primaire, pour s'ouvrir à des nouveaux liens, ou bien se rend disponible à une contemplation désintéressée »[727] ; le montage propose des sens alternatifs de l'histoire, des jonctions inattendues et de nouvelles rencontres, des procédures de pratique d'un sens possible, à rechercher. Globalement, il ne s'agit pas d'articuler des discours, mais de pratiquer constamment des opérations de mise en perspective, de « déplacer le questionnaire, de renouveler les choix du possible »[728]. A la fin d'un tel travail de mise en relation de possibles, Godard maintient ouvert le problème d'une définition du statut du cinéma ; il le définit en effet (*1A. Toutes les histoires*) comme quelque chose qui n'a pas vraiment été un art, ou une technique. Il aura plutôt été un mystère, néanmoins capable de montrer la tension entre une « agitation de surface » de mémoire braudelienne et les espaces pour négocier une nouvelle histoire en images. Le cinéma, comme mystère, a été la forme qui aura permis au moins un croisement de visions, parce qu'il « exige la piété du conservateur, mais aussi la recréation par le poète, une inventivité poétique qui s'égale à celle dont elle fait la chronique »[729].

Peut-être qu'il est donc destiné à rester sans un nom véritable et définitif qui ne soit pas celui de dispositif, ou de dispositif mémoriel. Son existence, passée surtout mais aussi présente, est saisie comme une irrégularité, ou un doute constamment relancé par la pratique même des images, des mots et des sons. Une cartographie générale de l'*opus* godardien montrerait en effet une véritable impossibilité à assigner au cinéma une identité qui ne soit pas celle d'agent de l'histoire et de dispositif mémoriel. Cette dimension a bien été soulignée par Jean-Philippe Tessé : « s'il s'agit de faire remonter le passé à la surface, quelle place pour lui, tant nous sommes emplis jusqu'à la douleur par le présent ? On ne fait pas d'histoire sans être submergé par ce passé toujours métamorphosé en présent »[730]. Une sorte d'instabilité entre les temps est affirmée ; Godard semble encore suivre Braudel en en

[727] «ogni cosa perde il suo significato primario, per aprirsi a nuovi collegamenti, oppure si rende disponibile ad una contemplazione disinteressata », R. Censi, *op. cit.*, p. 17 (c'est moi qui traduit).
[728] A. Farge, *L'instance de l'événement*, dans D. Franche - S. Prokhoris - Y. Roussel (dir.), *Au risque de Foucault*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris 1997, p. 22.
[729] J. Aumont, *Amnésies. Fiction du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 49.
[730] J.-P. Tessé, *L'agité de l'histoire*, dans *Cahiers du cinéma*, n. 625, juillet-août 2007, p. 90-91.

reprenant la distinction entre une histoire qui court à pas précipités vers le sujet et une autre qui, plus lointaine, nous accompagne à pas plus lents. Une histoire qui procède à vitesse majeure, rapide, difficile à saisir, est celle des horreurs et des violences, des « catastrophes » benjaminiennes qui semblent s'être multipliées dans l'histoire récente ; mais c'est aussi histoire des développements des médias audiovisuels de masse. L'histoire plus lente, plus « à distance », qui demande un autre temps de réception, est l'histoire réticulaire de l'art, de son pouvoir de rédemption et de mise en forme de tout temps produit et éclaté. Godard reprend et repropose cette indicibilité d'histoires, en alternant dans son catalogue des clignotements entre images ou des rythmes plus lents, comme ceux proposés par des surimpressions ou des séquences de films montrés plus longuement. Dans *3A. La monnaie de l'absolu*, une image de *La tentation de saint Antoine* de Grünewald, représentant un monstre, est montée avec la photographie d'une femme avec son enfant dans la ville de Berlin en ruines. Le clignotement de l'iris affirme un rapprochement violent, inattendu, presque un choc, qui s'impose et prend sa place dans le dessein général. Différemment, nous avons déjà analysé le passage dans *2A. Seul le cinéma*, où, alternée à des plans de Julie Delpy lisant *L'invitation au voyage*, nous est montrée une séquence plutôt longue de *La nuit du chasseur* (*Night of the Hunter*, 1955) de Charles Laughton. D'un épisode à l'autre et d'un style à l'autre, le travail solitaire du cinéaste-historien est de « veiller, pas à pas, à ce qu'aucune image ne soit jamais seule »[731].

Le récit de cette histoire réticulaire permet de « faire entrevoir que l'accidentel, la rupture et éventuellement l'erreur, le conflit ou le disparate organisent toute origine (naissance) de l'événement singulier, de sa mise en mémoire, de sa lecture et de son énonciation future »[732] : l'histoire du cinéma est un réseau plein de vides, de points critiques, de ruptures et d'irrégularités dans le développement du fil qui devrait délinéer le parcours du septième art dans les années. C'est un des points constants de cet essai : croiser des images historiques dans un même support, pour les re-proposer aujourd'hui comme forme d'une mémoire plurielle et articulée sur le travail

[731] C. Neyrat, *Tirs d'ailes*, dans *Cahiers du cinéma*, n. 625, *op. cit.*, p. 89.
[732] *ibid*.

conjoint des stratégies historiennes et de recherches formelles audiovisuelles.

En faisant « don » aux découvreurs d'un passé par le moyen d'images projetées, Henri Langlois avait permis d'insérer de petites histoires (celles de chacun, de chaque spectateur) dans une histoire plus grande, celle du cinéma et celle du réel ; il avait aussi fait découvrir que le cinéma représentait la rédemption même du réel. Cette histoire d'une rédemption assumait une nouvelle lumière au présent, en pleine guerre d'Indochine ou d'Algérie ; le cinéma avait été le lieu d'une « fraternité des métaphores », qui exploraient l'histoire et communiquaient d'autres visions, d'autres métaphores, d'autres sensibilités envers le réel.

Ce type de pratique permet au film-essai de Godard d'engendrer des formes mémorielles. C'est avant tout question d'une mémoire du cinéma : de ses formes, des idées qui l'ont constitué, des personnalités qui ont accompagné (et aussi déterminé) toute l'histoire que l'essayiste veut conter. Le risque est aujourd'hui l'amnésie : amnésie du sens du cinéma, de son histoire, de sa nouveauté artistique et culturelle à sa naissance et au cours de son développement.

Tout ce projet mémoriel semble se confronter au risque constant de « l'expression d'une mémoire amnésique qui répète compulsivement des contenus mémoriels sans percevoir leur inadéquation au présent et le poids qu'ils exercent sur les vivants »[733]. C'est-à-dire : de limiter le surgissement du temps du cinéma à une fonction de conservation, de contemplation mélancolique de ce qui n'est plus. Godard assigne au cinéma la fonction de moment décisif de conservation des traces et des bribes du passé. La référence à Charles Péguy, avec une longue citation de *Clio*, n'est pas casuelle. En particulier, Godard fait parler l'histoire, ou Clio, au moment où elle ne se voit pas en juge suprême, mais en tant que juge d'enregistrement. Travail humble, mais productif dans ses effets de longue durée ; ce que Péguy rappelle, en faisant parler Clio, peut aussi être valable pour ce que Godard accomplit avec sa forme d'histoire mélancolique du cinéma : « il ne s'agit que de perlustrer, d'arroser au regard, de parcourir un certain nombre, généralement considérable, de documents, de recenser un nombre, qu'il faut

[733] J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2006, p. 56.

énorme, de monuments »[734]. L'histoire n'est qu'une alternance somptueuse de gestes de négociation : c'est plonger dans des témoignages réalisés ou jamais portés, explicites ou implicites, vus ou non vus, filmés ou jamais filmés, dans des images en mouvement qui ont sauvé l'honneur du réel et des photographies qui ont fait surgir d'autres « chocs » historiques révélateurs. L'histoire ne fait qu'enregistrer au moment où le souvenir devient un beau hasard, soumis à une infinité de directions, de structurations et d'opérations : des images et des discours.

Par le moyen de cette référence, Godard interroge directement l'histoire, comme tribunal de tout événement, comme lieu de configuration d'une lisibilité possible des sources et des traces, des films et de leurs relations réciproques. Les œuvres et les figures qui sont convoquées dans tout le parcours ont pour effet de formaliser une écriture de l'histoire pleine d'images et des discours, qui néanmoins « dessinent des situations inattendues, imprévisibles, […], qui trouent le temps et la norme »[735].

Des régimes dialoguent : aimer des histoires que le cinéma a raconté ; faire de l'histoire à l'intérieur d'une histoire du cinéma, qui est à son tour comprise dans une histoire plus grande ; recueillir dans un même geste expressif tous les temps des développements que l'on veut expliquer, toutes les histoires, qu'elles soient visibles, peu visibles ou jamais vues.

Le degré d'imprévisibilité est ce qui constitue premièrement la nature du cinéma : ce mystère qui a su allier la vision, le savoir, la connaissance, le présent et le passé, le mythe et le réel, mais qui ensuite n'a pas su accomplir sa tâche primaire : prévoir les horreurs de l'histoire, donner des alarmes de ce qui allait se passer. Si des films comme *La règle du jeu* avaient en quelque sorte anticipé quelque chose, néanmoins ce n'avait pas été suffisant. Le cinéma n'a pas accompli sa fonction éthique de témoignage et il a donc failli. Il faudra ainsi le racheter, en récupérant tout ce qu'il aura laissé tomber dans son parcours, tout ce qui avait été essayé mais qui est ensuite resté dans l'ombre d'une histoire non officielle, non dite, non vue. Une histoire qui est soit à projeter, comme dans le projet canadien originaire, soit à inscrire sur de nouveaux supports de transmission et de visibilité. Comme les films jamais faits, une histoire ensevelie, qui a vu

[734] C. Péguy, *Clio*, Éditions Gallimard, Paris 1932, p. 9.
[735] A. Farge, *L'instance de l'événement*, *op. cit.*, p. 25.

quelques réalisateurs échouer dans la réalisation de certains films : Eisenstein avec *Le pré de Béjine* (*Bezin Lug*, 1937) ou Welles avec *Don Quixote* (*Id.*, 1955), mais aussi le Malraux de *La condition humaine*.

L'essai selon Godard s'inquiète de savoir quel objet est le cinéma, quelle identité il peut avoir ou avoir eu. Godard parle en ce sens de « son » cinéma, et donc du cinéma comme une révélation, comme quelque chose de magique, de mystique et d'absolu qui a révélé au jeune cinéphile les merveilles du monde. Mais une histoire du cinéma de telle sorte ne peut pas aisément assigner à son objet des définitions, parce que le cinéma n'a pas été univoque : « l'événement se forme à travers une immense épaisseur de désordres »[736] : des visions superposées, des images qui appellent d'autres images, le besoin de confronter les images, les styles, les formats, les sensibilités des époques, les histoires du siècle et ce que le siècle aura produit. Le cinéma est appelé à un travail de vigilance mémorielle, parce qu'une nouvelle saison, amnésique, s'approche. Nous en voyons les premières figures dans les images finales d'apocalypse d'*Allemagne année 90 neuf zéro* (1992), film qui naît après la fin d'une longue histoire et le début de quelque chose de nouveau. Le film de 1992 sera à mettre en constellation par exemple avec *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965), dont il constitue une sorte de prolongement après la chute du Mur de Berlin, ou avec le grand cinéma de l'age soviétique qui imaginait autrement des formes de l'histoire (chez Eisenstein par exemple).

C'est l'idée de la constellation, qui ne saurait pas isoler des spécificités théoriques ; elle est le geste, ou l'opération de montage, de recherche de toutes les jonctions possibles. Il faut souligner que cette notion de constellation est très différente de celle de 'contexte'. Il s'agit de voir comment des relations possibles ne naissent que dans la création d'une forme, d'un rapprochement, d'un rapport inattendu selon le travail de l'art.

La constellation est le moment où des montages audiovisuels suspendent des agencements escomptés et donnent la possibilité de voir la complicité, dans l'œuvre, d'un jeu de significations. Il faudra faire converger la constellation et l'œuvre, le montage et le sens qu'il assigne, des opérations de recueil ou de stockage.

[736] *Ibid.*, p. 26.

III. Entre l'héritage, l'archivage et la mémoire du cinéma : le « film-musée » de Godard

La position proposée dans les *Histoire(s)* à propos du sens d'un art du cinéma, peut être ultérieurement questionnée. Aujourd'hui, ce qui semble révolu, selon Jacques Aumont, est le fait que le cinéma soit encore de façon évidente et nette un moment de proposition et de discussion de valeurs, ou un point de repère pour s'orienter dans notre temps. Un point de repère dans le sens culturel, social, artistique, identitaire enfin.

Entré désormais dans la famille de l'art contemporain, le cinéma se trouve au point de devoir proposer à nouveau un ou plusieurs parcours, ou de repenser les précédents. C'est avant tout une affaire de positionnement : « Plus de valeurs. L'art contemporain ne se définit pas par la valeur des œuvres mais par leur place institutionnelle »[737]. Aumont se demande : « Le cinéma-art-contemporain suppose-t-il encore un jugement de valeur, autrement que selon des procédures archaïques (peut-on juger le cinéma récent à l'aune de la théorie de l'auteur ?) »[738]. Question importante et peut-être indépassable : comment évaluer certains résultats du plus récent cinéma en forme d'essai ? Comment rediscuter le rapport entre une expression (et une politique) d'auteur au cinéma et le film-essai, forme souvent radicale de l'expression personnelle ? Une théorie de l'auteur, au jour présent, est-elle encore en condition de nous parler d'une forme, le film-essai, qui semble aller en quelque sorte plus loin, ou procéder plus transversalement ?

Si la théorie de l'auteur reste et continue d'exercer son rôle, elle n'est pas moins menée à une nouvelle définition. Des notions théoriques directrices semblent manquer et « ce qui domine la théorie n'est plus le questionnement classique sur le grand Autre, sur le Monde et la mondéité, sur la réel et l'être »[739].

La question de la « modernité » ne peut pas éviter de faire référence à des théories internes au cinéma (comme celle sur l'auteur) et à des

[737] J. Aumont, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, *op. cit.*, p. 113.
[738] *Ibid.*, p. 113-114.
[739] *Ibid.*, p. 114-115.

questionnements relativement à l'art. Mais en plus, la modernité s'insère dans un débat sur les doutes, les incertitudes, le sens de l'existence. L'homme moderne sait qu'il doit (entre autre) « affronter des changements techniques qui affectent l'état même du cinéma, davantage que les films, les styles ou les esthétiques »[740].

Le cinéma/art se renouvelle en regardant vers avant. Nous pouvons penser à certains films de Chris Marker. Le réalisateur de *La jetée* a toujours voulu risquer des voies nouvelles d'expression, des possibilités de filmage, des modalités de témoignage et de complexification du réel, selon un programme jamais défini au départ (selon une théorie, un discours, une idée rigide) mais toujours prêt à expérimenter des approches, des liens, des dialogues entre le cinéma et un réel qui change. L'essai filmé, selon Marker, est bien cela : une croyance dans le nouveau, et parallèlement une préoccupation pour l'avenir. C'est-à-dire, « un art, lui aussi nouveau, de la transmission et de la tradition »[741].

Si le cinéma peut quelque chose, c'est donc la possibilité d'une transmission, de la relation (complexe, problématique) au passé et à une certaine tradition (de formes, d'histoires, de mythes). Toujours selon cette préoccupation, les nouvelles technologies « ont mis le cinéma en exposition faisant de lui une pièce de musée »[742].

Nous nous demandons : que devient le cinéma, au moment où il est transféré dans un espace de type « muséal » ? Pourquoi le montrer, le faire circuler ? L'entreprise de Godard se préoccupe de penser les films selon une idée d'exposition. Les bribes de films, et avec elles le cinéma, sont exposées et disposées en séries, en attente qu'une intervention (artistique, critique, théorique, historique) puisse les reprendre et les disposer encore. Montrer des bouts de visions du passé est un geste qui structure une mémoire du cinéma, un espace où l'objet-cinéma et le film se rendent disponibles à de nouveaux agencements. Leur passé trouve ainsi un nouveau « présent », à un moment où l'idée de cinéma ne semble plus (ou semble en moindre mesure) une idée directrice de nos expériences contemporaines.

---

[740] *Ibid.*, p. 120.
[741] *Ibid.*, p. 121.
[742] M.-F. Grange, *Le cinéma, pièce de musée*, dans M. Scheinfeigel (dir.), *Le cinéma, et après ?*, Éditions Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2010, p. 66.

Normalement, « En s'appropriant le défilement d'une image de type audio-visuel, les écrans de nos musées reprennent l'ancêtre mais également lui rendent hommage. Ils l'exhibent, le montrent, le décomposent »[743].

Le cinéma est devenu une pièce de musée en condition de construire des parcours de compréhension de l'histoire selon les lignes d'un dessin souvent compliqué et contrarié, plein de bifurcations, d'incertitudes et d'indécisions de parcours, voire de retours « en arrière » sur l'axe temporel. Goya et Guernica, les foules amnésiques, Nosferatu et Jean Renoir, Péguy et l'horreur du XXème siècle. Si le cinéma est un musée, quel genre d'histoire ou d'éducation procure-t-il ? Le musée selon Godard est plein de surprises, qui nous poussent à renoncer à beaucoup de nos savoirs préalables sur les images et sur l'histoire, des dispositions, des « myriades de mots organisés selon une sorte de pré-vision qui conditionne complètement votre façon de voir »[744]. Ce qui n'étonne pas alors est le fait que Godard n'ait pas voulu construire un musée de genre traditionnel, avec ses espaces contingentés, ses parcours quelque peu « obligés », son organisation souvent bien trop traditionnelle. Son programme est dans la création de « programmes de visibilité », pas toujours si évidents et, comme tels, demandant un travail.

Godard affiche dans son musée personnel « la recherche de la distance qui fait voir autrement les modalités opératoires du visible conduites et reconduites par le cinéma »[745]; il change d'axes à la connaissance par images, en montrant l'action surdéterminée des images de notre histoire de spectateurs et de sujets. Cette idée muséale ressemble à une utopie : une organisation rhizomatique des signes du cinéma. L'espace des *Histoire(s)* est non seulement un espace pluriel, mais aussi un espace où toutes les visions, les regards, les préoccupations derrière les images, se trouvent ensemble et ont la même opportunité d'action et d'interaction : ce genre de film-musée « dévoile car dissocie les différentes couches de la

[743] *Ibid.*

[744] G. Didi-Huberman, *« La condition des images par Georges Didi-Huberman »*. Entretien avec F. Lambert et F. Niney, dans F. Lambert (dir.), *L'expérience des images. Umberto Eco, Marc Augé, Georges Didi-Huberman*, INA Éditions, Paris 2011, p. 86.

[745] M.-F. Grange, *op. cit.*, p. 70.

cinématographicité des images et les laisse opérer, à part égale, devant nous »[746].

Lorsque le film trouve une place dans une connaissance muséale, il « module les points de vue (lieu d'où l'on regarde, lieu d'où l'on montre, lieu d'où l'on pense), ce en quoi le film (indépendamment de son support) nous montre des strates de cinéma, mais n'est plus du cinéma »[747].

C'est peut-être un possible dispositif mémoriel. Lequel dirigera notre attention non sur les développements linéaires des formes d'art, mais sur les possibilités que des signes puissent revenir dans notre présent pour le questionner et pour interroger une certaine manière d'envisager des régimes d'historicité. La modernité godardienne est une hantise du temps. « Si la modernité consiste aujourd'hui à croire en la mort, comme nos ancêtres ont cru en l'éternité ou en l'histoire, elle pourrait bien impliquer un nouveau regard sur la survivance »[748]. Il est question de *répéter* le cinéma et de le replacer.

Faire travail d'anachronisme est aussi se colloquer en position déplacée, entre deux instances, entre présence (présence de soi-même au présent) et absence (ce qui n'est pas présent mais qui revient incessamment) ; la modernité, qui découvre un rapport ou un contact plus direct avec le temps et la mort, est déterminée au même titre par un « regard en arrière » vers des survivances ou des répétitions difficilement explicables. Pourquoi regarder aujourd'hui des images d'Eisenstein, de Lang ou de Welles ? Il s'agit de « la nécessité de prendre en compte une pluralité de mouvements et de temporalités »[749], ou de visions du monde, par le moyen du cinéma. Seule une pluralisation des temporalités et des récits peut faire parvenir à une histoire complète ; en outre, et c'est un des points centraux des *Histoire(s)*, seul le cinéma, « en racontant sa propre histoire peut raconter la grande Histoire, les autres arts ne le peuvent pas »[750]. Mais la seule histoire possible est une histoire de fantômes, de revenants, d'images qui sont désormais incrustées dans notre civilisation et dans notre histoire. Elles sont notre

[746] *Ibid*.
[747] *Ibid.*, p. 72.
[748] S. Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, *op. cit.*, p. 119.
[749] *Ibid.*, p. 120.
[750] Y. Ishaghpour, dans J.-L. Godard - Y. Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. *Dialogue*, *op. cit.*, p. 67.

histoire, où se joignent Griffith et Renoir, Bresson et Truffaut, Murnau et Ford. L'histoire dans sa globalité est interrogée par un réseau de regards que le sujet humain a pu porter sur les choses et les êtres humains.

Mais le modernisme n'a pas toujours voulu valoriser la spécificité de l'anachronisme. Parfois, il a pensé devoir extraire les œuvres d'art de leurs constellations et les installer dans un espace plus rassurant, anhistorique, idéal, abstrait. C'est le cas d'une œuvre d'art théorisée comme soustraite aux fonctions et aux usages, donc une œuvre qui « s'offre à un jugement 'esthétique' prétendument universel et désintéressé, dans l'espace neutre du musée »[751]; comme lieu et comme idée, le musée serait donc la possibilité même d'une abstraction et d'une conceptualisation des œuvres, dans le but final de leur insertion dans une classification, un savoir, des archives établies par des règles, des formes mentales, des structures sociales, des pouvoirs et des institutions.

Mais le véritable « musée d'images » reste probablement à faire. Il existe en tant que possibilité, virtualité ou espoir pour le futur : la possibilité de connecter des savoirs, des visions, des lectures, en dehors de toute fermeture rigide. Une certaine idée de musée travaille à soustraire les œuvres au temps, « lorsqu'il prétend transcender le temps et installer les choses dans des non-lieux abstraits »[752]. Le cinéma, au contraire, arrive parfois à élaborer une nouvelle fonction d'exposition.

Une véritable histoire du cinéma ne devra pas cacher cette identité faite d'anachronies, de sauts et d'irrégularités temporelles ; le geste godardien de rapprochement entre des formes de vision et des mots, des images et des paroles, autorise la réalisation de cette cartographie à plusieurs focales et points de différenciation des développements temporels. Dans ce musée aux temporalités variables, « l'histoire exige la piété du conservateur, mais aussi la recréation par le poète, une inventivité poétique qui s'égale à celle dont elle fait la chronique »[753].

Le cinéma peut constituer une possible disposition esthétique de l'histoire. Dans l'épisode *4A. Le contrôle de l'Univers*, Godard donne un autre exemple de cette conjonction ; il cite un passage de l'*Histoire de l'art*

[751] S. Agacinski, *op. cit.*, p. 124.
[752] *Ibid*.
[753] J. Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 49.

d'Élie Faure, à propos de la peinture de Rembrandt. En effectuant seulement quelques modifications au texte, il donne au passage la possibilité d'une nouvelle vie, en l'utilisant comme une description de ce que seul le cinéma peut faire, voir et montrer. Une telle opération permet que le cinéma et l'art du peintre hollandais puissent s'appartenir réciproquement : dans la capacité de saisir les gestes et les émotions du quotidien. Selon Rancière, le personnage de la peinture de Rembrandt et celui du cinéma sont les protagonistes d'une nouvelle histoire, qui n'est plus l'histoire des grands figures d'exception, des princes et des conquérants, mais celle d'une multiplicité et d'un enchevêtrement des temps, des gestes, des symboles et des expressions d'une vie quelconque. Produire des anachronies, entre la peinture du passé et l'art du XXème siècle, un visage peint et un geste filmé : cela engendre une nouvelle pratique de la mémoire, une mémoire qui résulte de montages et de déplacements.

L'ouvrage de Godard s'efforce de redonner aux œuvres citées, et aux films en particulier, une identité historique et anachronique, en les insérant dans des séries qui semblent pouvoir déterminer des entrecroisements entre des temps (des histoires, des formes, au pluriel) et des images, qui demandent néanmoins à être « muséifiées », mais toujours avec des précautions. L'opération accomplie par Godard, au-delà de quelques lignes directrices, ne prévoit pas de délimitations de la matière traitée, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait aucune méthode. Le grand effort méthodique a été de penser (et réaliser) une écriture qui a essayé de défaire les enchaînements logiques d'une certaine tradition de l'histoire du cinéma ou de l'art, à travers la force d'une prise de position pour laquelle les images et les regards « s'équivalent » dans une certaine tension historique. C'est le travail de la pensée, de la jonction, à pouvoir discerner les points ou les nœuds d'où de nouvelles histoires trouveront leurs parcours ; sur ce point, l'explication de l'essayisme des *Histoire(s)* proposée par Georges Didi-Huberman risque de ne pas être précise. En confrontant le travail de Godard à celui d'Harun Farocki, Didi-Huberman écrit que les films de l'auteur franco-suisse « nous les avons pleinement reçus, ils font désormais partie de

nous-mêmes et de notre grande *histoire de l'art* »[754] ; ce parcours « traditionnel », explique Didi-Huberman, est moins libre (et inventif) que celui proposé par les essais de Farocki, qui aurait pratiqué une sorte d' « *atlas d'images* en mouvement que nous demeurons libres de revisiter »[755].

Chez Godard, une dimension plurielle de l'atlas d'images ne manque pas. C'est exactement là qu'on peut repérer les traces ou les idées d'un musée imaginaire du réel, toujours à partir du cinéma. Le problème est à poser de nouveau ainsi : qu'est-ce que cela signifie, le fait que nous avons déjà « reçu » les films de cette histoire ? Sans doute la réponse de Godard ne peut pas être vue comme « institutionnelle » : pas de patrimoine à fixer, seul le cinéma qui a fait et continue de faire signe, dans plusieurs directions, fluctuant. Il n'est pas question de le renfermer dans un musée idéal, mais de faire de ce lieu de passages que sont les *Histoire(s)*, un moment de vérification de ce qui nous lie encore, aujourd'hui, au dit patrimoine. Mais aussi, un moment qui déclare l'impossibilité d'appartenir à une histoire seule. Il est vrai que globalement, « Godard se veut l'auteur souverain de ses images : il projette en quelque sorte sur le cinéma une conception de l'artiste »[756] et, comme tel, il « se tient toujours *au centre* de sa collection »[757].

Mais c'est toujours une mémoire qui forme les espaces de discours pour les films convoqués ; n'oublions pas que ses gestes dans le film (écrire surtout, ou lire debout devant sa bibliothèque) sont toujours un effort de disposition d'un chaos absolu, le chaos des images et des regards en quête d'agencement : c'est notre histoire, qui se dit et se raconte de plusieurs manières et directions. Godard n'évite pas, le long de ses histoires en images, à faire retour à lui-même, à sa personne en tant que « passeur » et « penseur » d'images, outre que monteur, non plus seulement des fragments d'une histoire du cinéma et du siècle, mais aussi des temporalités de l'image censées faire mémoire. L'opération en soi ne peut pas éviter de renoncer à une présence définie, centrale, parfois aussi un peu « encombrante » comme

[754] G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2010, p. 180.
[755] *Ibid*.
[756] *Ibid.*, p. 176.
[757] *Ibid.*, p. 177.

celle de l'auteur de *Bande à part*. Une véritable mémoire du cinéma, constellée d'anachronismes opérant sur la ligne du temps du cinéma, exprime un certain sujet affecté par le cinéma et par une circulation d'images qui ne s'arrête pas. Godard propose indiscutablement ses montages, mais nous laisse l'espace pour agencer les significations possibles de cette histoire plurielle. Il aide à y trouver des parcours.

Le positionnement de Godard, démiurge et passeur, artiste mélancolique et cinéaste d'une modernité qui signifie toujours un dessein inaccompli, une forme constamment ouverte, montre comment toute histoire en contient d'autres, toute image appelle d'autres tissus et ramifications, qui font du cinéma une machine puissante de pluralisation de la mémoire. Cette position de quelqu'un qui n'a jamais cessé de regarder des images et de les complexifier, de les mettre en relation constante et réciproque, entre elles et avec des histoires, des mots et des récits, maintient ouverte l'attention sur un défilement continu d'images, de films, de visages et de gestes. Le sujet « protagoniste » des *Histoire* est à la recherche d'un temps à réactiver, selon des voies empruntées aux surgissements d'anachronismes entre les éléments de discussion et d'analyse critique que le cinéma aura su mettre en forme et proposer au regard.

IV. Quel temps du cinéma ?

En conclusion du chapitre, nous pouvons faire quelques considérations. Il s'agit de souligner comment, à travers les *Histoire(s)*, le cinéma se révèle comme un lieu de passages, de tensions, de frictions, de montages entre des expériences de la vision et des visions du monde. Ce qui mène à la deuxième opération, c'est-à-dire faire du cinéma un lieu de création de liaisons, de constitution d'un savoir discontinu autour de l'image et des dérivations et ramifications qu'elle arrive à proposer. Dans les deux cas, c'est toujours à une idée d'historicité que nous sommes invités à nous confronter ; véritable « essai de survivance »[758] selon les mots d'André Habib, les *Histoire(s)* ne font que rendre encore possible une pensée anachronique du cinéma, de son histoire et de sa théorie. L'historicisation

[758] A. Habib, *op. cit.*, p. 13.

du cinéma, réalisée à travers la vidéo, ne fait que re-proposer, et relancer, la puissance historiographique de l'art du cinéma, qui s'est souvent perdue au cours de son développement dans le temps. Le projet de faire de l'histoire, et de l'inscrire dans une pratique mémorielle, s'affirme au moment où l'idée d'une fin du cinéma suppose la possibilité de recueillir, raconter et rétablir des possibilités de son temps, ce qui demande une mise en acte de la dialectique entre catastrophe et progrès. Chaque image, comme avait déjà proposé Walter Benjamin, est soit un document de progrès, soit un document de barbarie ou de catastrophe. Remonter le passé et le faire resurgir, en montrant une image de présentation de l'Histoire, constitue un enjeu important du projet godardien. Il s'agit alors de « faire avec des films faits les films qui ne se sont pas faits »[759]. Donc, faire encore du cinéma avec les images d'un cinéma déjà existant ; parallèlement, il s'agit de proposer une histoire ou l' « événement-cinéma » est maintenu dans sa dispersion.

Le cinéma n'est pas seulement la proposition de traces, d'indices, de signes pour une lecture et une explication du temps des formes et du temps en soi. Il est aussi un moyen extraordinaire de convergences et rencontres, d'éloignements, de tensions, entre mémoire et histoire. Il a fabriqué des durées, des formes du temps qui peuvent relancer tout travail en sens historique et théorique. Là où l'histoire (histoire tout court, ou histoire du cinéma, des théories du cinéma, de l'art) a longuement postulé des continuités et proposé des lectures orientées des développements chronologiques, la mémoire, tout en prenant appui sur des documents, des témoignages ou des sources, donne naissance à des configurations souvent plus complexes, dans le sens de la discontinuité. La discontinuité devient un principe heuristique de premier plan pour saisir la nature d'une histoire du cinéma hypothétique, encore à faire, à penser de nouveau ou qui ne se termine jamais. Godard ne fait que souligner la dimension réticulaire d'une telle histoire. Penser le cinéma, en observer les mouvements et les temps souvent éclatés et dispersés, « c'est s'adresser à une forme qui a manifesté, dans ses récits et aussi *dans son tissu intime*, le passage et l'advenue du

[759] *Ibid.*, p. 21.

temps »[760] ; pour cela, Godard s'engage à rétablir « les droits de l'Histoire contre le destin, et ceux du sens contre l'usure du temps et la frivolité de la distraction »[761].

Le montage de Godard, qui livre une quantité énorme de fragments de visions, de passages de l'histoire du cinéma, néanmoins ne répond pas à l'idée (spectaculaire, publicitaire) que tout élément du discours est normalisable et peut entrer dans des séries pré-formées de signifiés. Le sens du cinéma n'est ni escompté, ni pleinement épuisable selon des contraintes rigides. Le montage est une opération qui rénove le geste de signification, en refusant de suivre tout système rigide de description. En tant qu'agencement, il est aussi le signe d'une dispersion nécessaire en sens méthodologique et épistémologique. Un livre, un film, un visage, une musique et une peinture parlent ensemble, souvent de manière superposée et en suivant des lignes temporelles parfois distinctes.

Comme écrit Bernard Eisenschitz à propos d'un possible sens de ce projet, Godard pourrait en quelque sorte avoir pensé son histoire du cinéma « comme un nouveau programme d'enseignement pour une école qui n'existe pas »[762]. Un nouveau programme qui puisse faire des formes anachroniques du temps un outil pour renouveler les formes de chronologie et d'explication. L'entreprise aura essayé d'annuler « toute forme régulière, toute institution de l'art, et aussi tout sentiment esthétique attaché à un certain régime d'intégrité de l'œuvre »[763]. Le cinéma et ses discours recommencent incessamment : « Les images n'en finissent pas de se succéder, et l'historien n'en aura jamais fini avec elles, pas plus que l'artiste »[764]. Chaque film s'ajoute aux autres, chaque image dialogue avec d'autres, pour faire exister cette histoire plurielle.

Ainsi, en partant de l'image, de l'amour pour les images en mouvement, du désir de se faire découvreur d'un continent inconnu, Godard a progressivement atteint une dimension « textuelle » qui se montre par les voies d'une forme-essai qui se cherche constamment. Un des points-

[760] J. Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, p. 79.
[761] *Ibid.*
[762] *« Une machine à montrer l'invisible ». Conversation avec Bernard Eisenschitz à propos des 'Histoire(s) du cinéma'*, *op. cit.*, p. 52.
[763] J. Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 232.
[764] *Ibid.*, p. 198.

charnière de cette recherche expressive est la présence de formes de l'histoire qui se déplacent jusqu'à donner sens et force aux recherches en forme d'essai. Le « texte » godardien rassemble les voix multiples de l'histoire, les images-fragment d'un monde éclaté, qui a déjà été vu, admiré, rêvé et découvert et dont il ne reste qu'une pluralité de souvenirs.

En déclarant une position par rapports aux bribes de l'histoire du cinéma, les *Histoire(s)* s'efforcent de présenter un espace mémoriel où les pièces combinent parfois des fragments un peu plus grands, en vue de la construction d'un sens pour le siècle et ses histoires.

Ce qui reste de ce projet est l'idée d'une configuration mobile de l'histoire, du temps et de la mémoire, la nécessité de questionner sans arrêt et sans fin le cinéma et son histoire (ce que Godard, d'une manière ou d'une autre, n'a jamais cessé de faire). En outre, la possibilité de participer à la construction d'une intelligibilité du cinéma s'affirme, qui ne peut advenir qu'à travers une série, potentiellement infinie, de visions, passages et nouvelles constellations. Le cinéma se détermine selon un système en constant mouvement, entre un espace esthétique et un autre de « documentalité ». Cette histoire tiendra compte du fait que désormais, la linéarité et la continuité, postulées à propos de l'histoire et du cinéma, se sont brisées. Une histoire « déjà faite ou dite » est substituée par un terrain ouvert où des signes, des métaphores et des temps de l'expression s'appellent réciproquement et parfois, s'unissent.

Le cinéma est pensé comme une forme d'expression capable de rédimer le temps, le passé, en le faisant resurgir des ténèbres de l'oubli où il serait tombé. La rédemption, cherchée et désirée, se donne en images, en visions ; mais en passant par le cinéma, l'art même se modifie, perd son unicité et rend possible cette longue histoire, prélude à une mémoire des visions du temps du cinéma, une phase de l'expression humaine qui aura causé plus d'une crise dans le système des formes de l'art.

En re-proposant des images dans leur matérialité, en absence d'explication, le montage propose une gestion spécifique d'un matériau de départ : la réalité, le monde réel, les choses, mais aussi les regards humains. Ce qui est tombé dans l'oubli, ou qui risque d'y tomber. Le montage rédempteur est aussi le signe d'un état mélancolique, qui voit très

clairement la fin d'une idée (ou d'une possibilité) du cinéma, qui, enregistré, montré, monté, fait circuler, sera devenu matière pour d'autres investigations. Le projet godardien s'inscrit « dans l'histoire d'un sens historique des images »[765] ; les images qui la composent seront intempestives, inactuelles, anachroniques : ce que notre culture peut encore sauver, ce qui survit et revient dans notre présent audiovisuel, inattendu. Ces survivances d'une histoire perdue sont plus que de la seule mémoire (d'un cinéma, d'une époque) ; elles exposent le mouvement d'écriture que la mémoire conforme, règle ou (parfois) défait, ou encore, elles rendent visible la mémoire en tant que moment de formation d'écarts sur l'axe du temps.

La perte c'est le deuil. Mais l'artiste n'est pas le seul mélancolique, c'est en effet aussi l'histoire à être mélancolique et à offrir une direction pour la visualisation de la mémoire perdue du cinéma et de l'art. Il faudra se demander comment décrire une « mélancolie historique ». Le geste d'artiste, geste esthétique-formel et historien, préside à une possible reconstruction des ruines de toutes les histoires. L'œuvre, en citant, en recueillant des ruines d'une précédente histoire du cinéma, construit de la mémoire qui ne peut plus être pensée comme mémoire institutionnalisée. La mémoire institutionnalisée, garantie de la continuité d'une société et de son rôle dominant, est substituée par une mémoire qui demande un travail, au moins sur deux niveaux. Un premier travail est l'inscription des traces mémorielles, advenue sur la pellicule des films qui forment le projet. Le deuxième travail, également important, est celui de la visualisation des films, le fait de pouvoir les montrer : ce geste autorise un procès de récit du temps et de construction mémorielle. Cette construction recommence toujours : en tant que projection, elle rend visibles les traces mémorielles qui se sont déposées sur les supports techniques.

Le travail de montage permet l'apparition, dans un tissu mémoriel, d'apparitions, d'éclairs, d'étincelles : visages, gestes, mouvements dans l'espace, dispositions dans le cadre, etc. ; il s'agit des éléments qui font des *Histoire(s)* le lieu, temporellement impur, où un « lointain », une aura, une

[765] A. Habib, *op. cit.*, p. 21-22.

temporalité inattendue, un temps perdu mais pas complètement absent, font leur apparition.

Les supports technologiques, dans leur procédure, outre que constituer l'espace d'un ouvroir de l'image, de l'assemblage des visions, permettent de penser l'histoire comme une opération destinée aux vivants, au futur, à ce qui n'est pas encore. Il est question de préserver le statut des morts pour les vivants, en jugeant ce qui, du passé cinématographique, a servi sa fonction de fiction ou de témoignage. L'opération godardienne n'aura consisté en rien d'autre que la destruction de toute tradition mémorielle du cinéma, au lieu de laquelle il est aujourd'hui devenu possible d'installer une forme technologique du souvenir. L'histoire est « transfigurée » dans une collecte de souvenirs d'images, de visions, de lectures aussi. Or, comme suggéré dans la réflexion de Monica Dall'Asta à propos des *Histoire(s)*[766], le problème principal reste de savoir comment donner à cette « mémoire technologique » la force d'une opération véritablement efficace. Nous sommes entrés dans un contexte où, en suivant les voies de la reproductibilité infinie des connaissances, la connaissance objective de l'histoire risque parfois de coïncider avec une sérialisation des souvenirs produits : si tout est mémoire, où se trouve la mémoire ?

Détachés d'un contexte de cohésion sociale et d'échanges traditionnels, les souvenirs entrent dans le jeu des images échangeables et reproductibles. L'expérience de la mémoire risque ainsi de perdre la possibilité de construire de l'histoire ; quand l'histoire est devenue une forme spectaculaire, un objet de consommation, elle peut aussi changer de signe et découvrir une autre modalité, productive cette fois-là, rattachée à la vie, à l'expérience : une forme qui sera, en termes benjaminiens, possibilité de construction d'un savoir entre mémoire et images, dans des espaces d'attente et de négociation : les cadres et les plans du filmeur, la salle de montage, le film.

Les *Histoire(s)* nous parlent du cinéma, en prolongeant la réflexion de très longue date de Godard à propos du cinéma et des médias. Il s'agit, entre autre, d'une histoire de manières de voir. Dans l'alliance qu'il a su proposer entre des signes de nature variable, le cinéma se montre capable de mettre

[766] Voir M. Dall'Asta, *Godard e l'angelo*, dans *Bianco & Nero*, n. 5, septembre-octobre 2000, p. 73-85.

en discussion la notion de mémoire envisagée comme héritage, patrimoine d'une tradition, que nous devrons seulement continuer d'institutionnaliser. Différemment, il coïncide avec la possibilité de renouveler la connaissance autour du temps ; en dehors d'une mémoire univoque, outil d'identité sociale et culturelle, le cinéma aura inscrit sur ses supports la possibilité de s'offrir en vision et d'affirmer une pluralisation impressionnante de mémoire : il s'est inscrit dans une histoire impossible, semblable au « plan irréalisable » de Bertolt Brecht, rappelé dans les *Histoire(s)* comme un possible antécédent de l'entreprise godardienne. Monica Dall'Asta suggère justement comment le cinéma, qui a contenu et contient toute la mémoire (collective) du XXème siècle, et implicitement aussi la mémoire des temps précédents quand il n'existait pas encore, présente une mémoire de type purement virtuel, qui n'accède pas à une présentation réelle, qui demanderait qu'on puisse projeter tous les films jamais réalisés. En manque de cela, le système mémoriel demeure virtuel, mais ce sont exactement cette inactualité, ce déplacement, à faire de lui un espace que chaque mémoire pourra tailler, coudre, monter et construire.

En s'appropriant du passé et de la tradition, en la repositionnant autrement, une idée centrale de la réflexion benjaminienne revient : à la place des héritages constitués, s'affirme une activité de la mémoire, qui construit sa propre direction en affirmant une discontinuité par rapport au passé. Pour définir, et décliner au futur un sens possible de l'histoire, et pour questionner l'histoire et son écriture, le cinéma récupère les figures tombées au cours du temps, pour les reformuler en vertu de préoccupations actuelles.

Chapitre 8

Alexander Kluge: la fragmentation, l'histoire et les formes de la vision

I. Un essayisme allégorique.

Dans ce chapitre, nous analyserons certains moments du cinéma d'Alexander Kluge, dont nous mettrons en lumière non seulement la spécificité essayistique, mais aussi son caractère quant à la définition d'une *expérience du temps*.

Il est important de souligner une constante de l'œuvre de l'auteur allemand : affirmer un discours expressif conjoint entre plusieurs fragments de saisie d'une réalité échappant à une lecture univoque. Ce discours est proposé en sondant les possibilités expressives des formes de l'image. Chez Kluge, une importance fondamentale est donnée aussi à la construction, par le moyen du cinéma, d'une sorte de « procès » à tout ce qui est susceptible d'être filmé par la caméra ; et il faut ajouter que son travail filmique est constitué d'une variabilité de points d'observation et de réflexion, pour reproduire dans la forme de l'essai filmique les préoccupations, de type social et culturel, à propos du sens du temps aujourd'hui. Dans la dernière production de l'auteur allemand une fragmentation radicale de points de vue, de thèmes et d'idées constitue l'espace où se joue une certaine définition de l'histoire en tant qu'*histoire visuelle*. Si l'histoire acquiert une identité en rapport à sa visibilité, parallèlement Kluge fournit les données pour exprimer une position en mérite à une histoire des visions et des images.

Très souvent pensés comme des expérimentations en sens thématique et formel, ces films présentent un intérêt spécifique porté sur les raisons de l'histoire, sur ses effets. Le sujet humain visé par Kluge est quelqu'un qui ne peut jamais se sentir pleinement contemporain de ce qui le fait être ou peut le faire être ; toute construction identitaire, qui, dans la vision klugienne, advient aussi en vivant une expérience spectatorielle, est toujours, et dès le départ, fragmentée et éclatée. Au même titre, sa pratique

cinématographique, prise entre le cinéma en sens traditionnel, les formes du cinéma muet, la pensée critique et l'histoire, refuse de fournir les clés pour une lecture exhaustive des pistes qu'elle propose.

Sa pratique de l'essai « ne dessine pas un champ disciplinaire, mais trace comme un rhizome de tous les intervalles où devraient communiquer entre elles les disciplines qui posent ensemble problèmes du temps et problèmes de l'image »[767]. C'est une question repérable dans les films de Kluge : faire communiquer des disciplines en vue d'une pensée du seuil, de l'attente d'un sens à donner aux matériaux cités dans ses essais ; de la chronique au fait divers, de la Grande Histoire au petit récit, ces histoires sont choisies par Kluge pour faire parler en même temps du temps et des images, de la tradition, du présent et l'attente d'un futur, toujours par le moyen d'expérimentations au niveau formel et des supports de vision des images mêmes.

En reprenant un essai de Jean-François Hamel sur les revenances en art, nous pouvons résumer ainsi les préoccupations principales de la forme essayistique de Kluge : dans un monde « où les champs d'expérience et les horizons d'attente sont dissociés, où les espérances ne s'expriment qu'au prix d'un déchirement entre passé et avenir, comment raconter l'histoire sans oblitérer la mémoire du présent comme lieu d'inscription de soi et d'institution de la communauté, comme espace d'initiative et d'action ? »[768]. C'est donc sur un présent, lieu décisif d'inscription de traces, et aussi lieu de nouveau récit des dites traces, que le travail conjoint du cinéma (des images) et du temps (l'histoire) peut commencer. La question posée nous permet de diriger notre regard critique sur le rapport existant entre mémoire et possibilité d'inscription.

Kluge insère son cinéma, dès ses débuts, dans un espace de réflexion sur la société, doublé par un discours porté sur les structures du temps. Ses histoires cinématographiques, qui parfois n'abandonnent pas une structure au moins partiellement narrative, sont débitrices d'une mise en scène historiographique, au sens d'une forme dérivée de préoccupations

[767] G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, *op. cit.*, p. 51.
[768] J.-F. Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, *op. cit.*, p. 23.

historiographiques, d'écriture de formes qui peuvent appartenir à un champ de débat autour de la société et de ses mémoires. De ce point de vue, il s'agit souvent « *d'hériter du passé sans être agi par lui*, autrement dit de reprendre dans l'avenir ce qui aurait pu être plutôt que ce qui a été »[769]. Nous verrons que le rapport à l'histoire de l'Allemagne nazie est en ce sens emblématique.

Mais ce que Kluge recherche, est la description d'une histoire où les actions des humains, et des femmes en particulier, s'entrecroisent aux mouvements, souvent convulses, d'un temps fracturé et difficile à reconduire à une unité cherchée et désirée. Nous analyserons comment, dans cette fillmographie, la préoccupation d'un temps fracturé est à reconduire, très souvent, à la manière de le lire et de le configurer à l'aide des médias. En suivant l'itinéraire de l'auteur allemand, il est possible de formuler quelques hypothèses sur son cinéma en tant que forme capable de décloisonner quelques catégories d'une pensée de l'histoire et d'une pensée des images. Déjà à l'époque de ses premiers long métrages, au cours des années 60, se présentait une forme d'expression qui anticipait le système multimédia, selon des principes de dispersion et variabilité ; la perception du monde était conduite sous le signe de la multiplication de points d'appui et parallèlement, la préoccupation utopique demeurait au centre du discours, comme dans le cas de *Les Artistes sous le chapiteau, perplexes* (*Die Artisten in der Zirkuskuppel : Ratlos*, 1967).

Dans l'attente ou l'imminence du changement, Kluge montrait un monde en proie à des agitations décisives. Abandonnée la narration traditionnelle, son récit se dédiait surtout à sonder un monde dans son rapport à l'idée de nouveauté, de changement. Le film thématisait en ce sens le désir de créer un sens inédit du spectacle, à travers la fondation d'un nouveau système du cirque. Sa protagoniste croit possible de modifier l'état de la société en en modifiant les formes d'art et de perception de la réalité.

Plus récemment, surtout à partir des années 80, son cinéma a découvert et expérimenté les transformations de notre sensibilité par rapport au cours historique et aux images en voie de mutation et de redéfinition. L'œuvre de Kluge montre une conviction très forte dans la possibilité de pouvoir forcer

[769] *Ibid.*, p. 15.

certains espaces fermés du cinéma, en changeant la nature de toute l'entreprise d'expression artistique à partir d'un travail essayistique avec les images. Ses films ont très souvent ouvert plusieurs directions d'expression en simultané, ou, dans d'autres cas, ils ont affiché la volonté de travailler directement *sur* le temps et *avec* le temps. Cela a été possible soit en expérimentant une série de formes visuelles non plus (seulement) cinématographiques, soit à partir de la forme de l'essai, conduite par Kluge vers un espace où des formes médiatiques se sont croisées et confrontées.

Les protagonistes des récits klugiens sont l'expression d'un sujet résolument historique, qui en plus « se trouve dépossédé du temps stable et continu qui lui permettrait de tirer raisonnablement des leçons du passé et d'intervenir dans le présent en conformité avec les autorités d'autrefois »[770]. C'est donc à une crise de l'expérience qu'il faut se référer pour dessiner le champ de fonctionnement de cette forme de l'essai cinématographique. Tout se passe chez Kluge comme si « passé, présent et avenir constituaient des blocs de temps qu'aucune conscience temporelle ne saurait désormais s'approprier sous un mode organique »[771]. Donc, comme si passé, présent et futur ne puissent qu'être présentés comme les bribes d'un ordre temporel en crise.

Il est important de souligner le rôle crucial joué par les médias dans l'expérience artistique de cet auteur ; son passage à la télévision, et par conséquent son activité, rassemblant en une seule personne l'artiste, le bricoleur et l'artisan, le producteur et l'intellectuel-théoricien social, se situent dans une phase où les médias sont devenus « hystériques ». Le travail de Kluge trouve sa dimension spécifique exactement dans cette forme hystérique à analyser, où les médias « acquièrent une vitesse qui outrepasse les possibilités d'expérience humaine immédiate »[772]. Tout son travail le plus récent n'est qu'une confrontation avec ce problème historique, selon une logique de travail et de méditation essayistique pour laquelle « L'une de nos possibilités primaires d'expérience sur 6000 ans, c'est l'écriture »[773]. Des films comme *Brutalität in Stein* (1961) ou *Anita G.*

---

[770] *Ibid.*, p. 33.
[771] *Ibid.*, p. 65.
[772] A. Kluge, « Écrits sur la télévision et la musique », dans *Trafic*, n. 31, automne 1999, p. 52.
[773] *Ibid.*

(1966), de ce point de vue, ne sont rien d'autre que des essais d'écriture du temps, à partir du délire de l'architecture nazie ou du monde amnésique de l'Allemagne Fédérale de la croissance économique. Suite à ses premières expériences, Kluge expérimente des variables d'une écriture en transformation.

Depuis toujours, le cinéma de Kluge semble faire cohabiter un désir du nouveau, du point de vue formel, avec une véritable préoccupation quant au futur d'une société et d'une civilisation allemandes aux prises avec un présent qui ne se trouve pas, trop tourné vers le passé et pas encore capable de voir le changement. Sa pratique de cinéaste se révèle profondément benjaminienne quand elle essaye de considérer l'histoire, le plus largement possible, comme un cumul de ruines, un recueil de désastres et de faillites, de défaites et aussi d'épisodes de toute sorte. Une des raisons principales de la souffrance contemporaine réside dans le temps, un temps « immobile, arrêté, gelé, glacé »[774]. Mais les fréquentes défaites de ses personnages ne sont que des étapes dans un mouvement qui recommence toujours, film après film. Chaque essai de Kluge ajoute des éléments pour un tissu de composition d'une histoire bloquée et privée de références. Mais parallèlement, le cinéma et les médias sont appelés à la remettre en mouvement, à en faire (ré)découvrir certaines opportunités. Les films se font ainsi discours sur l'état du temps, sur la perception que nous pouvons nous faire de cet objet et enfin sur les modalités d'écriture d'une histoire de plus en plus éclatée et ouverte.

Nous nous proposons donc de traverser des formes cinématographiques qui présentent un degré particulier d'attention à ces questions. Analysé dans ses formes et différenciations, le modèle cinématographique klugien révèle des moments spécifiques de crise de l'articulation de rapports entre le passé, le présent et le futur, pour faire découvrir des niveaux spécifiques de mémoire et de lisibilité des images. Les configurations d'images s'efforcent toujours de faire surgir une lisibilité de l'histoire et des conjonctions mémorielles qu'elle contribue à rendre possibles.

Kluge est préoccupé par un temps *qui ne passe pas*, en attendant une opération ou un geste d'archéologue pour qu'il soit remis en mouvement.

[774] F. Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 76.

Les films-essai de Kluge construisent des itinéraires appliquant les procédures formelles à la possibilité de dynamiser un temps immobile. Rien n'est jamais conclu, tout recommence : les histoires contées par ses films sont littéralement imprégnées de temps : elles sont le résultat d'une concrétion temporelle menant à une certaine identité de l'Allemagne, qui néanmoins ne saurait pas être définitive. Le style de Kluge ne vise pas à décrire des situations historico-culturelles selon des pratiques courantes, ni à offrir des cadres de lisibilité. S'il est intéressé à filmer l'Allemagne contemporaine, il le fait selon l'idée d'une collection et une variabilité d'impressions. Le temps est saisi parfois comme un état de formation constante de constellations ; c'est à une idée de révision globale des statuts de signification que Kluge s'applique. Il a réalisé, très tôt, combien les deux champs de histoire et du cinéma étaient liés par des préoccupations et des modalités partagées.

Globalement, quelque chose comme un « travail du deuil » semble avoir guidé l'activité toute entière de Kluge. Le deuil est en strict contact avec le retour des temps de l'histoire, d'un passé nous structurant et nous parlant encore ; mais la présence des répétitions est liée « à une inquiétude concernant les formes de médiation du temps de l'histoire »[775] : des formes de l'image entre les autres. Une telle inquiétude ne peut que résulter d'une description multilinéaire : dans un processus dialectique, « le présent éclaire le passé, et le passé éclairé devient une force au présent »[776]. C'est dans un présent de lisibilité possible que des histoires d'images forment une succession éclatée de temps et de directions.

Est-ce que nous sommes en rapport de continuité ou de dissonance avec le passé et ses formes ? Est-ce que le style du film produit des ressemblances ou montre plutôt des dissonances, des différences, des écarts ? C'est à ce niveau que le cinéma, et la forme de l'essai, peuvent offrir un certain cadre d'histoire. Il sera alors question de construire un espace d'échanges, où le geste cinématographique permet d'affirmer l'exposition des images, des histoires et de l'histoire. Le cinéma de Kluge montre son appartenance à un monde issu de la Seconde Guerre Mondiale et

[775] J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 15.
[776] M. Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses 'Sur le concept d'histoire'*, Éditions PUF, coll. « Pratiques théoriques », Paris 2001, p. 47.

affaibli quant à ses capacités de connaissance de la réalité. Il semble partager une des préoccupations de Siegfried Kracauer, un travail commun à l'historien comme au faiseur d'images : une rédemption de la réalité. Dans l'impossibilité d'une restitution intégrale de la réalité, le regard essayistique de Kluge assemble des constructions apparemment désordonnées, où certaines correspondances ou rapports sont à chercher et à questionner ; la forme du film n'est pas donnée mais doit se trouver au cours d'une élaboration spectatorielle contribuant à former l'espace de « construction » que ce type de cinéma demande. Dans tout cela, l'exigence de Kluge, même avant d'être esthétique, réside dans le fait que « sous certaines conditions, un rapport à la réalité est possible et qu'il est nécessaire »[777]. Mais cette approche ne peut que se réaliser en procédant avec des histoires courtes, symptôme de la fragmentation de notre perception de l'histoire. En outre, Kluge a trouvé dans l'exploration des formats de l'image une direction à suivre pour proposer des juxtapositions entre les courts récits d'une grande partie de sa production. Il a donc essayé de mettre en pratique la fragmentation et l'hétérogénéité du temps historique, de l'univers historique en soi.

Nous croisons une des exigences majeures du « Jeune Cinéma Allemand » : c'est-à-dire, retrouver un rapport plus étroit, direct, avec la réalité quotidienne, et donc proposer des films plus strictement liés à l'actualité, à une sociétéen mutation, à un pays en train de se reconstruire après 1945. Pour Kluge, rédimer la réalité est une opération de longue haleine, qui demande une activité de « cartographie » des différentes expériences du temps. Le présent, moment d'un changement attendu et voulu, phase de renouvellement de la perception des choses, est aussi une collection de symptômes d'une histoire qui n'est pas encore passée. Sont alors les images qui exposent et mettent en lumière cette histoire lourde, revenante, souvent inattendue.

C'est un état d'urgence culturelle à désigner une telle pratique ; en refusant une identité traditionnelle de la forme cinématographique, ce cinéma envisage « une constellation singulière entre une image s'exhalant d'un passé déterminé et gonflé de vœux à en exploser et son écho dans un

[777] J. Revel, *Siegfried Kracauer et le monde d'en-bas*, *op. cit.*, p. 25.

présent déterminé, poussé par l'urgence »[778]. Toute image est à passer et repasser ; au même titre, les histoires et l'histoire vont composer un inventaire pour donner des directions à l'avenir. L'urgence est celle d'une Allemagne qui risque de voir revenir certains des ses fantômes : la militarisation, la hiérarchisation de la vie, la valorisation de l'univers petit-bourgeois, la censure des voix discordantes, la discrimination : tout ce qui, encore au début des années 60, continue de peser très lourd sur la culture et la société allemandes. Kluge montre l'importance, et l'urgence, d'une opération de rédemption de toutes les expériences temporelles, à travers une longue plongée dans la mer historique, dans une phase où s'avère nécessaire, pour le cinéaste, un véritable exil dans les temps que traverse une société et ses modes de définir sa propre civilisation, au niveau des textes écrits, des images, des représentations sociales et des actions humaines.

En refusant tout récit linéaire, l'histoire saisie par Kluge ne parvient pas à un ordre quelconque ; il découvre plutôt les possibilités variables d'agrégation d'un groupe social. Analyste du social et des contradictions de l'histoire, Kluge fait de la mémoire d'un pays le lieu insurmontable de toute opération cinématographique. Son opération d'écriture a pour objet « le sujet de l'histoire, celui qui la *fait* autant que celui qui la *raconte* »[779] : un spectateur de cinéma, un sujet historique et social, le cinéaste en personne. Sa position est celle d'un monteur, d'un agenceur, d'un expérimentateur de formes du temps.

Il est intéressant de questionner, de ce point de vue, l'incidence d'une idée, historienne et cinématographique à la fois, contraire à toute fermeture de la forme du récit. Vu comme un système logique et cohérent, le récit n'arrive pas à expliquer les incohérences et le fonctionnement pluriel de l'histoire, ni les préoccupations d'ouverture fictionnelle et de questionnement des histoires et des personnages, chères à une grande partie du cinéma de la modernité. Kluge affirme une historicité quelque peu paradoxale : l'impossibilité de porter sur l'histoire un regard unifié et unifiant, totalisant, auquel il substitue un jeu de correspondances temporelles et de récits ou micro-récits. Outre que passer par les virtualités

[778] F. Proust, *op. cit.*, p. 44.
[779] J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 33.

de la mémoire, la recherche s'intéresse aux mille possibilités d'une société, d'une civilisation, qui n'est pas encore complètement « jouée » par des espaces de discours prévisibles et habituels : l'information journalistique et télévisuelle, la société de consommation, des médias calibrés selon des règles confirmant la vision d'une classe « dominante ».

Dans ses écrits narratifs ou d'intervention comme dans les films, Kluge oriente toujours sa réflexion selon le degré possible de libération d'une direction de l'histoire prévue, déjà assignée et apparemment inéluctable. C'est sur ce point que son travail, formellement différent des expériences de deux auteurs comme Chris Marker et Jean-Luc Godard, trouve une spécificité : dans la découverte, et l'affirmation par des moyens esthétiques, d'une extraterritorialité d'où recommencer à chaque fois un travail d'essayisme allégorique. Il montre parallèlement les vertus heuristiques du montage comme outil pour déplacer des évidences de notre culture et les réinsérer dans des circuits plus labyrinthiques : des visions passées et présentes, ou des transformations des rapports entre ses personnages au cours des histoires contées. Ses premiers films sont toujours construits autour d'un projet ou d'une idée ; ensuite, ils sont développés selon une pluralité de directions, où l'essai, et une perception fragmentée, s'affirment sur toute idée de fermeture discursive. Cette pluralité s'est particulièrement accentuée à partir de sa filmographie des années 70 et s'est radicalisée au cours des années 80 et 90.

Le film-essai est choisi par l'auteur allemand comme occasion de construction d'une historicité à identité variable, toujours à questionner : Kluge travaille avec l'actualité et l'histoire, les deux points de départ pour élaborer sa poétique du fragment. Depuis les premiers long-métrages comme *Anita G.* et *Les Artistes sous le chapiteau, perplexes*, son cinéma révèle un intérêt particulier pour la chronique, ou la description de gestes, milieux, situations spécifiques d'un tissu social dont on veut déterminer un certain degré de cognoscibilité. C'est le cas de l'histoire d'Anita G., protagoniste sans un nom social, typique de cette foule « anonyme » souvent au centre des travaux de Kluge. Son histoire est celle d'une défaite dans un monde hostile et sans points d'appui.

C'est aussi le cas de Leni Peickert, l'héroïne du film de 1967 : dans la gestion de son cirque, elle essaye de s'affirmer avec un nouveau concept de spectacle, contre un monde difficile et peu disponible aux expérimentations, auxquelles sont préférées une certaine tendance à la conservation et une hostilité envers les changements et les risques de fractures. En montrant les effets de tels efforts, Kluge travaille à son cinéma « avec la conviction que d'autres expériences ont été possibles alors que tous nous semble déjà joué »[780] ; c'est donc vers une histoire non accomplie, encore ambiguë, à déterminer, que Kluge adresse l'attention du spectateur. La forme du film dérive directement de cette idée d'une histoire encore à « jouer », à déterminer. Néanmoins, ce qui caractérisait le projet de ces premiers films est une dimension encore éminemment cinématographique, selon les préoccupation d'une esthétique du cinéma moderne : un montage qui n'est presque plus narratif, une pluralité d'idées et de perceptions du réel proposées, une forme globale « en train de se faire ». Déjà, on voit l'ouverture comme forme privilégiée d'expression.

Cette conviction trouve des points de contact très importants avec la vision de l'histoire promue par Siegfried Kracauer dans *L'Histoire. Des avant-dernières choses*. Pour Kluge comme pour le critique et théorique allemand, il s'agit de donner corps et consistance à la matière historique en tant que « région hétérogène, irrégulière, fragmentée, pour partie aléatoire, pour partie ordonnée d'un monde […] provisoire, indéfiniment changeant dans ses formes incertaines »[781]. Chez Kluge, cette ouverture de l'histoire relance à chaque moment l'histoire des formes de la vision, qui résultent questionnées.

C'est la figure même de l'auteur-essayiste qui se charge d'un travail de recollement des pièces de la région historique ; ce qui est relevant chez Kluge, est l'insistance avec laquelle il explique certains passages de ses films en recourant à des matériaux hétérogènes, n'ayant pas nécessairement un rapport évident et immédiat avec les histoires racontées. C'est ce qui se passe par exemple dans une séquence initiale d'*Anita G*. Au cours de l'emprisonnement d'Anita suite à des vols, Kluge met en relation cet état d'emprisonnement avec un récit en rime sur deux petits garçons, un

[780] J. Revel, *Siegfried Kracauer et le monde d'en-bas*, *op. cit.*, p. 42.
[781] *Ibid.*, p. 38.

découvrant un mammouth sous les glaces et un autre qui joue du violon après cette découverte. Précédés par une musique féerique d'orgue, des dessins sont présentés selon un statut ambigu et non expliqué : peut-être un souvenir d'enfance d'Anita, ou le résultat de son travail d'imagination, qui surgit au cours de son état d'emprisonnement. Ou encore, une piste d'analyse donnée au spectateur pour saisir le reste du film, sans qu'elle soit expliquée.

Avec ce rapprochement, Kluge intervient selon au moins deux directives: sur la linéarité du récit, en l'exposant à des interférences ; en outre il fait de son film l'espace pour une multiplication des positions d'où regarder ce qu'il nous est montré. Mais une clé de lecture privilégiée n'est pas fournie : le conte pour enfants, illustré par des dessins, fait son apparition et reste comme présence ambiguë, à discuter en rapport au reste des images du film.

Kluge montre combien une narrativité plane n'est plus pensable ni praticable ; il a compris que la narrativité est désormais « dépourvue de la fonction de structuration qui lui appartenait depuis des siècles, c'est-à-dire la préservation du lien social par la médiation sans cesse reprise des lointains temporels et géographiques »[782]. Mais il s'efforce de trouver des bases pour construire un nouveau sens de l'histoire, à trouver entre actions humaines, pensées et réflexions, visions et figures, résultat de la « force des sentiments » qui intéresse Kluge depuis longtemps. A partir de la même force, c'est la vision dans son statut global qui traverse des seuils, des marges de turbulence ou de transformation. Avec les films des années 60, il commence à développer un travail qui a ses prolongements et diramations jusqu'aux années 80 pour le cinéma et jusquà l'époque actuelle pour le reste de sa production.

Le constat de Kluge, relatif à une grave crise du concept d'expérience, ne fait que montrer le symptôme d'une situation, comme celle contemporaine, où les formes du temps sont objet de changements de portée considérable. Ce qui peut se substituer à une forme de l'expérience en crise, est la construction d'un réseau pluricentrique, de sorte que toute idée d'expérience soit confrontée à un champ public à plusieurs déterminations ; selon Thomas Elsaesser, « toute l'entreprise de Kluge tend à enraciner les sens

[782] J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 65.

dans une pratique sociale ou communautaire, à enrôler le cinéma dans le camp d'une 'expérience' qui est de l'ordre de la parole publique »[783]. Il s'agit donc de faire entrer le film dans une tension de stimulations formelles et de composition esthétique, toujours avec à l'esprit l'accomplissement d'une construction sociale. Les récits tissés par Kluge proposent la construction d'une expérience de la réalité, tout en montrant comment le cinéma peut être un outil d'expérimentation et de renouvellement de la société, ou de questionnement du concept d' « expérience ». Pour mieux garantir une refondation du statut de l'expérience, le film est appelé à élaborer des formes de réflexion autour du passé, en les mettant en perspective avec l'imagination et ses produits dans le temps. C'est aussi aux images, et à leur disposition variable, de structurer des plans de lisibilité historienne.

Une époque semble désormais éloignée, celle où « la tradition assurait néanmoins, par son rythme au long cours, la relative continuité des expériences et des attentes et maintenait un ordre symbolique suffisamment stable pour que l'avenir paraisse ressembler au passé »[784]. Le présent d'Anita, ou celui des protagonistes de certains de ses courts récits plus récents, est un lieu où se jouent des espaces de structuration du sujet ; c'est aussi le lieu d'un danger constant quant aux possibilités d'une existence libre. L'opération de base du cinéma de Kluge est de signaler la présence et les visages de ce danger, qui déroute toujours ses personnages. Et, en suivant les positions de Walter Benjamin sur les opportunités de l'histoire, nous pouvons dire que cet essayisme montre sa spécificité au moment d'un danger : danger de mémoire, d'histoire oubliée, de souvenir difficile ou douloureux ; au moment où « se dissout la vision confortable et paresseuse de l'histoire comme 'progrès' ininterrompu »[785], surgit la véritable réflexion sur le passé, une vision qui connaît désormais très bien les inconvénients du progrès, ses déraisons absolues qui ont porté le régime nazi à définir et programmer une guerre mondiale et l'extermination des juifs. Or, Kluge semble voir dans son temps la présence de risques pour l'humanité, mais

[783] T. Elsaesser, « Mélancolie et mimétisme: les énigmes d'Alexander Kluge », dans *Trafic*, n. 31, *op. cit.*, p. 76-77.
[784] J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 29.
[785] M. Löwy, *op. cit.*, p. 51.

aussi des espoirs et des possibilités de construire une nouvelle société. La structuration de la forme du film et son sens, sont indissociables de l'hypothèse d'une construction historienne qui renonce définitivement à toute vision rassurante d'un temps plein, homogène, apparemment saturé de dates et de noms. Les micro-histoires de Kluge nous le montrent : des événements épars, en absence de protagonistes majeurs et d'un temps à structure rigide et linéaire. Il faut la persévérance d'expérimenter les nouvelles formes de vision, selon la nature composite de l'idée de « médium » qui, après la déstructuration du récit, affirme sa propre capacité à multiplier les visions et les points de vue, les approches au temps, au réel historique, à l'idée même d' « histoire » que nous pouvons fabriquer.

Déjà dans les premiers long-métrages, Kluge essaya de penser toute forme de production sociale comme collective : le cirque par exemple, qu'il considérait comme la seule forme d'art entièrement bourgeoise et donc comme un laboratoire idéal d'espoirs pour le futur. Le film peut alors être pensé comme travail collectif, stratification de plusieurs idées, visions, conceptions, temps. Comme *une histoire à l'épreuve*. Le film se fait verificateur d'histoire, d'une idée d'histoire : il le fait en tant que moment de structuration, et présentation, de voix, gestes, espoirs, mémoires d'une société en mouvement. La collectivité est de ce point de vue toujours au centre du cinéma klugien : lieu d'éclatement mais aussi ouvroir de création de visions du monde. Pas casuellement, Kluge a parfois pensé et réalisé des projets et des films collectifs. Si *L'Allemagne en Automne* (*Deutschland im Herbst*, 1978) en est une démonstration filmique, son activité de coordinateur (et animateur) de toute la première saison du « Jeune Cinéma Allemand » en constitue le pendant du point de vue du débat culturel et des idées sur le cinéma.

Thomas Elsaesser souligne une certaine difficulté à définir la position de Kluge dans l'histoire du cinéma ; il se demande : « Autour de quel centre, alors, s'articule cette formidable production ? Existe-t-il un véritable Alexander Kluge, ou seulement une éblouissante et, pour certains observateurs, irritante succession de déguisements, de masques et de numéros ? »[786] ; la question apparaît motivée : dans le contexte du « Jeune

[786] T. Elsaesser, *op. cit.*, p. 73.

Cinéma Allemand », la présence de Kluge n'a pas toujours été facilement définissable : juriste, écrivain, enseignant de cinéma, réalisateur mais aussi organisateur culturel, entrepreneur de lui-même et de ses projets, producteur, expérimentateur entre plusieurs formes d'image et entre le cinéma, la télévision et les contextes multimédia. Des notions et des conceptions demeurent quand même énucleables et structurent son parcours : un projet de théorie du cinéma, donnant à penser à une identité *in fieri* du film. Ou encore, l'attention constante à l'espace public et à sa dimension collective, qui s'allie à la recherche des formes d'expérience humaine dans le temps et dans l'histoire. Kluge semble savoir que ce type de recherche, et la définition d'une nouvelle forme d' « expérience », ne peut pas éviter de passer par une situation (culturelle, sociale, historique) d'images et de pluralité de visions et représentations.

Quelque chose semble séparer la pratique de Kluge de celle de la Nouvelle Vague française : là où les critiques-réalisateurs français, globalement, admiraient le cinéma et les films comme des moments de redécouverte de la réalité, de la vie, de la contingence, en rapprochant le plus possible l'œil au monde, Kluge semble, déjà dans les années de sa formation, particulièrement intéressé à un programme déclaré de modification de la perception du réel : d'expérimentation de formes du temps et du cinéma. Si à ses débuts un rapport plus rapproché au réel est également évident, son intérêt semble néanmoins penché vers la définition difficile d'un réel présent, qui a hérité d'un passé (d'idées, d'images aussi) difficile. Nous trouvons à ce niveau un geste peut-être décisif : montrer le degré de construit, de fabriqué, et aussi d'arbitraire, de toute réalisation en images. Montrer donc qu'il est toujours une question de positions d'observation, de points de vue, de rapprochements ou d'éloignements, éventuellement de déplacements d'un contexte d'observation à l'autre. Montrer que le montage peut être l'outil fondamental pour repenser soit la forme du film, soit sa fonction en tant qu'opérateur d'historicité.

L'approche de Kluge laisse toujours filtrer la possibilité d'un détachement par rapport au geste de documentation. Son geste d'écriture formelle présente toujours le désir de rendre le plus évident possible le geste de construction du film et du cinéma : sa potentialité d'archive, sa force de

variabilité, son pouvoir de transformation. Toute forme d'écriture cinématographique est une forme en mouvement entre un réel toujours là, un temps qui demande des agencements et un geste de création impliquant toujours un travail sur le sens et sur la disposition des images (et des histoires).

En outre, l'intervention critique par l'image est souvent confrontée à sa fascination pour l'imagerie enfantine, pour les arts populaires, pour le cirque, pour des formes de divertissement anciennes, les foires, les chansons populaires, jusqu'à l'opéra, qui est très présent par exemple dans *La Force des sentiments* (*Die Macht des Gefühle*, 1983). L'opéra est envisagé comme un réservoir de situations pour comprendre le sens des actions humaines. Il fait partie d'une série de lieux de spectacle, qui composent un archipel dans ses films ; il suffira de penser à la parade nazi qui suit le prologue de *Les Artistes sous le chapiteau, perplexes*, ou à sa passion pour le cinéma (le muet en particulier : Eisenstein, Lang, Méliès, les Lumière). Il est important de souligner le fait que cette attention révèle un intérêt pour la réception des œuvres outre que pour les questions de style ou de forme. Plus récemment, à partir des années 80, Kluge a fait évolué cet intérêt pour les formes de réception en travaillant de manière exclusive pour la télévision, qu'il a utilisé souvent, nous le verrons, selon une certaine stratégie.

Kluge est depuis ses débuts convaincu du fait que n'importe quelle pratique de cinéma est appelée « à créer un espace de discours et d'action, un 'espace public productif'[…]. Par conséquent, le travail du cinéaste ne consistait en définitive qu'à s'efforcer d'ouvrir […] cet espace et de le maintenir ouvert »[787]. Ouverture qui a été pratiquée selon plusieurs stratégies : la position critique, l'élargissement des sources d'expression du film, la multiplication des histoires, des situations et des commentaires sur les images. Ou encore, le passage au système de la télévision, où les espaces pour un débat public peuvent (en théorie) être majeurs.

Ce type de cinéma vise une organisation de l'expérience ; dans la pratique du cinéaste, ce terme constitue « une catégorie complexe et surdéterminée, enracinée dans la perception corporelle, le temps et le lieu, une catégorie dont la valeur heuristique inscrit le cinéma dans un 'espace

[787] *Ibid.*, p. 76.

public' à caractère politique, sociologique et anthropologique, plutôt que dans la sphère esthétique traditionnelle »[788]. Le contexte esthétique, cinématographique ou audiovisuel, concentré sur les doutes et les faux mouvements de l'Allemagne, est ce qui permet, à certaines conditions, de créer un espace de construction identitaire. Kluge a déclaré de chercher un tel espace en le définissant comme « un organisme, une collectivité, un récipient, un laboratoire, une usine sociale, qu'importe le nom, qui réunisse assez d'intensités, de mesures temporelles, de formes de bonne volonté et, si nécessaire, d'utilisation de la mauvaise volonté, qui ait la capacité, au moment crucial, de faire régner la paix, de défendre ce que pour moi vaut ma vie »[789].

Ce laboratoire peut être le cinéma. Cela, en vertu de son importance historique, mais aussi de son espace de négociation entre des discours (historiques, politiques, sociaux) et des formes, entre un effort de témoignage et les changements et glissements de cette force de témoignage photographique. Sous cette lumière, le cinéma devient « quelque chose comme une production publique, une usine d'expériences collectives »[790]. C'est donc à un mouvement politique, à un investissement historique et social, que la forme du film nous convoite, en indiquant des directions à suivre dans l'exploration de notre rapport à la temporalité. En se référant à sa pratique artistique, Kluge s'exprime clairement : « je dépeins l'Allemagne comme une dimension temporelle, comme une concentration de 87 générations […]. Je tiens de tels rapports structurants pour un sentiment *réel* »[791].

Déjà avec *Anita G.*, Kluge n'hésitait pas à croiser au moins trois pratiques : celle du récit, proposé selon certaines formes du cinéma d'auteur des années 60 ; celle de la chronique de l'Allemagne Fédérale de l'époque et de ses contradictions ; celle d'un travail libre de l'imagination, s'insérant dans les plis du film par le moyen de dessins, illustrations, photographies, images au ralenti ou accélérées. En est un exemple

[788] *Ibid.*
[789] A. Kluge, *Discours sur mon propre pays: l'Allemagne*, dans Id., *De la grammaire du temps. Theodor Fontane -Heinrich von Kleist - Anna Wilde - G. E. Lessing - Jürgen Habermas - Heiner Müller*, Éditions L'Harmattan, coll. « De l'allemand », Paris 2003, p. 67.
[790] *Ibid.*, p. 60.
[791] *Ibid.*, p. 58.

remarquable la séquence du film où Anita travaille dans la rue pour vendre des cours de langues. En s'intéressant peu au niveau narratif, Kluge insère dans le film (dans l'ordre) : le plan séquence d'un marché en hiver ; le plan d'une rue le soir, avec beaucoup de personnes qui passent en traversant la rue ; une courte séquence d'environ cinq secondes, en camera-car, accélérée, toujours dans des espaces urbaines illuminés pour Noël ; enfin, trois illustrations de Francfort-sur-le-Main. Tout ce passage, encore accompagné par la musique déjà entendue pendant la séquence du conte du mammouth. Le film se fait ainsi soit le document d'un état de la société, soit une possibilité de variations imaginatives. Déjà à l'époque (1966), le film se montrait en tant qu'espace hétérogène et pluriel.

Suivre les lignes programmatiques du manifeste d'Oberhausen[792], rédigé en 1962, était à l'époque l'exigence primaire d'un cinéma désireux de se refonder sur des bases nouvelles, du point de vue productif et selon les exigences d'un cinéma d'auteur. Mais pour Kluge, ce qui est très clair dès le début de son activité est l'impossibilité de penser le cinéma comme séparé des images historiques que son pays a produit au cours du XX siècle. Refonder un certain type de cinéma était aussi l'occasion pour réviser et repenser l'histoire allemande et ses facteurs ensevelis sous les conventions sociales et les stéréotypes.

L'auteur essayait une forme nouvelle et radicale : pour ouvrir des routes, pour faire parler un monde, pour élargir les frontières du film. Déjà pratiqué au cours des années 60, cet effort trouve une application encore plus nette à partir du passage de Kluge à la télévision et à une idée multimédia de l'expression en images. De ce point de vue, ses ouvrages des années 80 constituent une contribution importante au genre de l'essai, juste avant le passage à une activité de création et organisation d'un travail pour la télévision, commencé au cours de la même période. Il s'agit d'expériences rendues considérables par la multitude des 'voix' convoquées, au point de configurer de manière inédite, et souvent inattendue, les modalités de la représentation.

[792] Lu en 1962, à l'occasion du Festival International du court métrage d'Oberhausen, le manifeste, dont Kluge a été un des auteurs, proposait une nouvelle voie pour le cinéma allemand. Les notions d'indépendance productive et de cinéma d'auteur étaient posées comme fondamentales.

Une question, mise en lumière par Thomas Elsaesser, pourrait articuler les éléments variables de toute une production : « comment trouver une nouvelle relation 'patriotique' avec une nation (unifiée) qui devra être capable d'endosser les désastres de deux guerres mondiales tout en assumant sa place dans une Europe (unifiée) ? »[793].

La question nous renvoie à la recherche d'une sphère publique et collective, selon les voies et les modalités d'un « film-débat » sur la place de l'histoire dans le futur du pays. Il y a toujours une nécessité : se confronter à des histoires, des mémoires, des conjonctures historiques ; comme film-essayiste, Kluge appelle par ses moyens des mémoires du passé et les utilise pour former l'espace de nouvelles constellations en vue de cette sphère publique à construire. Dans l'oraison funèbre pour Heiner Müller, en 1996, Kluge revenait sur un thème typique de son cinéma et de son activité intellectuelle : la crise d'un sujet qui semble avoir oublié les raisons de l'histoire, ou le retour de l'histoire à chaque étape des activités sociales et civiles. Il notait que cette sorte « de déraillement, de confiscation d'histoire, est aussi quelque chose de trouble et de bien pauvre en expérience »[794].

Les assemblages d'images, paroles, éléments de représentations que Kluge déploie dans ses films ne sont souvent que les moyens pour préparer, en dehors de toute prétention à la globalité exhaustive, un discours articulé, plein de développements tentaculaires, sur l'histoire allemande. Le film devient quelque chose de collectif, de public, comme un espace de discussion des figures compliquées que le temps assume dans les développements historiques d'un pays. Dans *L'Allemagne en automne* par exemple, la contribution de Kluge travaille directement des traces cinématographiques de l'histoire. L'épisode montre des images d'Erwin Rommel pendant des opérations militaires et ensuite celles de ces funérailles en 1944, en présence du fils, Manfred Rommel, qui sera maire de Stuttgart dans les années dont le film collectif traite. Kluge n'exprime pas le sens de cette liaison, il la montre simplement : continuité entre des époques ? Ou discontinuité ? En fonction intermédiaire, les vicissitudes

[793] T. Elsaesser, *op. cit.*, p. 78.

[794] A. Kluge, *Oraison funèbre pour Heiner Müller /16 janvier 1996*, dans Id., *De la grammaire du temps. Theodor Fontane -Heinrich von Kleist - Anna Wilde - G. E. Lessing - Jürgen Habermas - Heiner Müller*, *op. cit.*, p. 144.

d'un personnage, Gabi Teichert, une enseignante d'histoire en contraste avec ses supérieures quant à sa vision de l'histoire, jugée « trop chaotique », ce qui ne semble pas adéquat pour les étudiants. La femme est très déterminée à rechercher les racines de l'histoire nationale ; cela est montré ironiquement : Gabi Teichert, une bêche avec elle, qui va chercher dans un bois ces racines qu'elle ne voit plus à l'automne 1977, un moment de grave crise institutionnelle pour l'Allemagne de l'Ouest. Une histoire pleine de sauts et de mouvements violents est ce qui pousse Kluge à abandonner le cinéma pour un espace d'images où il s'applique à distribuer à sa manière les images de la tradition et de la culture de son pays outre que de l'histoire plus en général. En prise directe avec la tragique actualité de l'Allemagne en proie au terrorisme, le geste collectif des auteurs de *L'Allemagne en automne* naissait de l'envie de faire resurgir, dans un présent opaque et problématique, les fragments ou les traces de ce qui a été. Les images ne faisaient que se connecter, en trouvant une voie dans les espaces de la mémoire nationale : si Erwin Rommel était un des responsables des campagnes militaires du régime nazi, son fils, Manfred Rommel, était le maire de Stuttgart à l'époque des faits du terrorisme. Kluge lie deux temps en un seul plan, une autre image documentaire, celle où le jeune Manfred Rommel, en uniforme militaire, assiste aux funérailles du père en 1944. Jamais une image n'aura été plus chargée de force de contradiction ; que signifie le fait que Manfred Rommel, administrateur politique dans l'après guerre apparemment pacifié, a décidé de faire ensevelir les terroristes hors ville, comme le film de 1978 montre ? De quelle Allemagne parlons-nous, quand nous nous référons au pays victime du terrorisme ? Qu'est-ce que le passé a laissé au présent ?

L'histoire allemande avec sa force de revenance apparaît, de manière souvent contradictoire, comme « un laboratoire permanent de l'ingéniosité humaine, de la volonté de travailler, de coopérer, de légiférer, de faire la guerre […] conduisant apparemment au désastre »[795]. Les sentiments, à ne pas confondre avec la sentimentalité, sont pour Kluge les clés de l'histoire et de la société ; revisiter historiquement les formes des sentiments est aussi une manière pour déterminer comme « ouvert » le présent où ceux-ci se

[795] T. Elsaesser, *op. cit.*, p. 79.

montrent et interagissent, pour expliquer que le temps s'élabore au fur et à mesure de son explication et complexification. Effort collectif pour penser un pays aux prises avec un temps épais, multiple, fractionné, *L'Allemagne en automne* est un témoignage d'un travail en vue d'une discussion publique. Ce film collectif montrait la difficulté de trouver une réponse aux nombreux interrogatifs d'un cinéma « critique ». Après cette expérience, sorte de « point-limite » du cinéma allemand, Kluge poursuit son travail en solitaire, toujours à la recherche d'intersections entre images et histoire, mais à partir d'une circulation d'images, selon laquelle le cinéma pense déjà en termes télévisuelles et, peut après, la télévision est utilisée comme prolongement direct de l'expérience cinématographique.

L'histoire est redécouverte, de film en film, comme un laboratoire de création et en même temps de faillite de l'humanité ; seulement un discours en fragments pourra dégager des bribes de sens qui doivent être convoqués par l'essayiste en vue d'une image plurielle, mais lisible, des événements. Kluge ne fait que se poser le problème des issues du cours de l'histoire : il trouve que l'histoire allemande peut être l'objet d'une nouvelle activité combinatoire, de sorte que « le présent ne soit pas considéré comme l'aboutissement, le *terminus ad quem* du processus, mais apparaisse lui-même déjà comme un passé dont le futur serait le présent »[796]; une direction pour l'histoire est encore à donner et les formes du film-essai devront la chercher en définissant des parcours erratiques, surtout entre les images et ses supports variables.

Réalisé en 1986, *Vermischte Nachrichten* s'efforce de trouver d'autres temporalités possibles, une chronologie virtuelle qui puisse détacher une durée nouvelle des durées traditionnelles déjà établies et fixées. Il est important de souligner le fait que ce film est le dernier réalisé pour le cinéma par son auteur ; en ce sens, sa forme est déjà celle d'un ouvrage qui semble aller au-delà du cinéma traditionnel : il présente une variabilité d'histoires et de points d'appui, dans une structure déjà articulée selon des exigences inédites, en vue d'une réception cinématographique traditionnelle.

[796] *Ibid.*, p. 80.

Un exemple de cette démarche nous était déjà présenté dans *Les artistes sous le chapiteau : perplexes* ; en suivant l'histoire d'un désir de modification les formes du cirque et du spectacle, en rapport à une société allemande prise entre passé, présent et futur, Kluge exprime un point de vue articulé sur des idées comme le changement, la discussion et la parole publique, le rapport entre l'art, les institutions et la sphère publique et sociale. Le film semble dire que tout est changement et tout doit être fait objet d'une modification de plans, de points d'observation et de discussion. Il est significatif qu'en 1970 Kluge ait réalisé une sorte de suite au long-métrage[797], en imaginant de nouvelles vicissitudes de sa protagoniste, cette fois dans la gestion d'une rédaction télévisuelle, aux prises avec les règles de fonctionnement du système de l'information et de la communication. *Vermischte Nachrichten* prolonge de manière importante une telle préoccupation communicative ; Kluge a désormais renoncé au récit unique et linéaire, en lui substituant les formes de la chronique, du recueil d'informations à disposer ou à assembler dans un plan général encore à faire.

Les images convoquées, fictionnelles ou d'autre type, constituent déjà une proposition de mémoire, elles sont le résultat d'une archive dont la forme et les contenus dérivent d'un travail d'élaboration constante, de marque sociale, politique, culturelle, anthropologique.

C'est à partir de telles questions que *Vermischte Nachrichten* trouve sa place et sa fonction. Le film naît dans un contexte différent, à une époque où les débats politiques sur l'identité d'un pays semblent s'être un peu affaiblis. Le film de 1986 expose une volonté primaire : celle de monter des visions, des histoires, des connaissances. Avec *Vermischte Nachrichten*, le temps est mené à sortir hors de ses limites, pour trouver des issues alternatives pas encore données

Kluge fait retour très souvent sur le legs du passé et sur le doute quant à sa mémoire. Il a déclaré à ce propos : « nous sommes déjà en train de remettre le monde entre les mains des héritiers »[798].

[797] Il s'agit du court-métrage *Die unbezähmbare Leni Peickert* (1970).
[798] A. Kluge, *Oraison funèbre pour Heiner Müller / 16 janvier 1996*, *op. cit.*, p. 143.

II. Des mémoires et des images. Le film-essai selon Alexander Kluge.

L'importance assignée par le réalisateur à la bataille de Stalingrad[799], combattue entre les troupes allemandes et soviétiques, l'hiver 1943, est emblématique. A Stalingrad, Kluge voit l'origine du présent et de toutes ses contradictions. En déterminant une « page blanche qui résiste à toutes les tentatives pour inscrire l'histoire de ce siècle dans une quelconque perspective de progrès »[800], Kluge fait d'un événement historique spécifique le pivot de tout développement ultérieur du temps ; la bataille devient une forme de temps cristallisé, prêt à montrer tous les visages de temps ultérieurs n'existant pas encore en 1943. En suivant cette idée, il fait de l'événement un point d'où résonne et se produit tout le reste : l'équilibre mondial d'après-guerre, le statut de l'Allemagne comme pays occupé et contrôlé par les alliés, et encore, toutes les histoires trouvant leur espace dans le temps présent, né dans la situation de l'après-guerre. Cette grande « page blanche » peut seulement se prêter à quelques relectures, à des « retours » sur sa matière : est surtout notre position (de spectateurs, de sujets) à être questionnée par cet événement.

Également la ville natale de Kluge, Halberstadt, bombardée et détruite au cours de la guerre, se présente comme un espace-symptôme ; toutes les deux, Halberstadt comme Stalingrad, apparaissent comme des lieux significatifs où la conception de l'histoire de l'auteur « laisse percer une autre esthétique cinématographique, répondant à deux craintes différentes mais connexes : la crainte d'oublier et la crainte de falsifier le passé. Celles-ci se rapportent d'une part (du côté de l'objet) aux moyens techniques d'enregistrement et de conservation, et d'autre part (du côté du sujet) à la mémoire et au trauma »[801]. Ce qu'en résulte est un cinéma de

[799] Voir l'essai-chronique de reconstruction historique sur le sujet qu'il a écrit : Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, Éditions Walter -Verlag, Olten et Freiburg im Breisgau, 1964. Cet essai, écrit par Kluge au début de sa carrière, est construit en forme de « journal historique » des événements qui ont anticipé et préparé la bataille, outre que par une description (a posteriori) très détaillée de l'événement.
[800] T. Elsaesser, *op. cit.*, p. 83.
[801] *Ibid.*, p. 85.

l'enregistrement, soucieux de conserver mais aussi de faire discuter sur les modalités d'enregistrement et conservation ; un cinéma qui est soit témoin, soit créateur de blocs de temps.

En laissant une trace de l'événement, en en conservant l'empreinte, l'acte photographique transforme la mémoire et la met en mouvement : les souvenirs sont convoqués et stockés, comme dans *16 Minutenfilme* (2007), une œuvre-collage où les formes de la vision interagissent dans un même espace de documentation et de construction mémorielle. Dans ce recueil de plusieurs mini-films d'une minute, le souci de documentation se trouve troublé par d'autres interventions créatives. Un court passage documentaire (des gens chinois travaillant dans un rue de Shanghai) est en quelque sorte entouré, et delimité, par d'autres insertions ; comme celle du début du recueil, où la figure d'un dirigeable traverse les cieux à vitesse accélérée et peu naturelle : nous le voyons survoler dans l'ordre un paysage maritime, une ville industrielle et ensuite New York. Avant de voir le *skyline* newyorkais, le dessin d'un autre dirigeable (sovietique) est interposé. Mais ce qui suit est inattendu : c'est le filmage de la fabrication de saucisses, suivi par la reproduction d'une carte postale de la ville d'Halberstadt où les saucisses de la ville sont objet de publicité. L'augmentation de la vitesse générale dans le voyage du dirigeable fait écho avec la vitesse de fabrication des saucisses ; une telle vitesse revient dans un autre mini-film où des séquences de films, de reportages ou de séquences filmés d'opéra sont montés sur dix écrans qu'on peut voir ensemble. Les images, qui se répètent plusieurs fois, changent leur position dans les dix écrans : transmises, elles s'affirment en tant que matériaux éparses d'une « histoire des représentations ».

Les changements de rythme sont aussi le signe qui caractérise un passage final du film, où un écran divisé en deux bandes horizontales montre, cette fois à une vitesse plus lente que le normal, deux visions de ville, la nuit ; cela est suivi par un plan en noir et blanc du visage d'une femme, présence fictionnelle qui lit une lettre sous le titre de « La triste nouvelle ». Comme on peut voir, une dimension globale et univoque de cet essai n'est pas automatiquent vérifiable ; chaque histoire, des images, de la vision, du rapport entre vérité et fiction/mensonge, pourra se révéler une hypothèse

valable de connaissance ; dans le tourbillon d'images, impressions, histoires et fantaisies (sur un navire qui revient des profondités de la mer, sur King Kong, sur Christophe Colomb, tous cités), se joue l'ouverture d'un nouvel espace de description d'images : un espace qui nous appelle à lire tout langage (des images, mais pas seulement) en tant qu'archive, maniable et variable, construction, superposition, échange.

Ou, encore, un autre espace de vision, celui d'un téléviseur cette fois : l'appareil est cassé par terre mais son écran diffuse des images en mouvement, changeantes, que nous voyons peu après en format plus grand : c'est l'espace d'une grande installation, ou d'un *happening*, mais le tout est montré dans un mouvement accéléré par rapport à nos habitudes perceptives. Tout change, les moyens de représentation et de vision, les regards des spectateurs (que nous voyons regarder l'installation), les manières d'approcher et de regarder la réalité. Même notre mémoire, soit des formes de la vision, soit des événements, est constamment au travail et demande une redéfinition constante.

L'obsession de Kluge pour certains lieux historiques est aussi le signe d'un effort d'élaboration de ces mémoires, de sorte que la douleur de l'histoire devienne matière pour un nouveau sens. Une forme qu'il pratique, et à laquelle *16 Minutenfilme* peut en quelque sorte être rattaché, est la forme du film très court ; il a réalisé un grand nombre de mini-films d'une minute pour ses émissions télévisées. Un exemple est *An Vertov* de 1998. Cette expérimentation concentre en une seule minute des images de son cinéma, en forme de nouvelle vision et d'hommage au cinéaste russe. Les images de Vertov, en accéléré, sont cadrées (et concentrées) dans un écran de télévision. De manière significative, les DVD des œuvres de Kluge, édités par le Filmmuseum de Munich, s'ouvrent tous avec des mini-films comme celui sur Vertov, en forme d'introduction au reste des matériaux offerts en vision. Certaines des images presentées reviennent dans des films de l'auteur, selon un système de variations.

Comme il a été remarqué très justement encore par Thomas Elsaesser, « Les lieux de mémoire et d'histoire modelés par les guerres, les catastrophes humaines et la force de travail des générations sont comme les

dernières 'plaques photographiques' dans un monde de simples 'images' - filmiques, électroniques et désormais digitales »[802].

Ces images sont donc des garanties en vue d'un leur possible pouvoir « modélisant » : les marques d'un rapport entre histoire et cinéma qui se renouvelle et cherche des espaces nouveaux de définition. C'est exactement par les réseaux d'images qu'on peut élaborer un nouveau système mémoriel, un nouveau recueil de lieux de la mémoire. Le cinéma de Kluge porte donc non sur les archives comme des « objets », mais sur les modalités qui en constituent la nature et le fonctionnement ; ces inquiétudes sont rattachées à la convergence, massive au cours du XX siècle, entre les événements historiques et les médias photographiques dans leur ampleur de nature et possibilités. Kluge semble nous dire qu'une fois exhumé par l'image, « le document peut parler par lui-même, se trahir ou s'accuser : il s'agit, bien entendu, d'une illusion, qui ne semble cependant pas entamer le sentiment écrasant que les images, fictives ou réelles, ont créé les 'archives' les plus complètes »[803]. Aux images donc de relancer notre rapport à la mémoire du passé.

Le métier de cinéaste devient donc objet de questionnement : le cinéaste en tant que figure *éthique* dans les espaces du cinéma, et aussi le cinéaste comme personnalité essayant de refaire l'histoire du cinéma à partir de préoccupations historiographiques, en vue de l'élaboration des tragédies survenues dans le temps. Morts en bataille, bombardements, lutte sociale : tout cela, et aussi d'autres histoires encore à écrire, devient l'objet d'un montage de connaissance. Surtout dans ses films des années 80, Kluge multiplie ses gestes de réflexion autour d'archives d'images, en instituant une sorte d'instruction judiciaire des épreuves que les images offrent à propos de l'histoire, surtout du XX siècle. *Vermische Nachrichten* est cohérent avec cet effort de faire parler l'histoire *par* ses images, pour saisir leur effet sur notre conception du temps.

Nous pouvons souligner comment l'essai selon Kluge arrive à mettre en forme, à diriger, à composer cette « procédure » judiciaire à l'aide des images et du montage. Derrière la disposition des épreuves, il y a une

[802] *Ibid.*, p. 85.
[803] *Ibid.*

volonté stylistique, de composition, de recherche formelle, faisant du film un terrain de disposition d'un savoir historique.

L'histoire est affrontée par Kluge comme productrice d'histoires et les récits de fiction constituent la mise en forme de tensions qui s'accumulent dans la société. Selon les mots de Jacques Rancière, le rassemblement de notices diverses au sein d'un même projet constitue « un régime nouveau de narration et de signifiance qui est aussi une autre manière de représenter la société et d'interpréter son ordre et son désordre »[804] : pour en faire l'histoire et pour offrir des constatations sur l'état actuel des représentations possibles du temps. Kluge choisit cette forme, inspirée par Heinrich von Kleist[805], pour mettre en doute toute causalité et promouvoir une polarité de tensions au niveau des interprétations à donner à ce qui est représenté ou décrit en tant que fait. Les temporalités différentes décrites acquièrent le rôle d'indicateurs d'une certaine historicité. Si la logique du fait divers, en quelque sorte, « c'est que l'image contienne toujours une part de passivité, d'inutilité au regard de la narration et de la signification »[806], *Vermischte Nachrichten* résulte constitué d'une présence vive de signes « inexplicables, difficiles à relier, d'où se dégage un récit. Comment penser ce lien entre un excès anarchique de signes et la constitution d'un récit ? »[807]. Le cinéaste peut ambitionner à trouver une réponse à la question, en pensant le film comme un outil de compréhension du passé. La conviction de Kluge, à ce sujet, est que l'histoire « écrit les romans effectifs, et dans la mesure où nous pouvons les raconter, les imiter, ces romans émergent et se relient à l'expérience de vie du lecteur ou du spectateur »[808]. L'expérience de la guerre, ou du nazisme, ou encore de la société contemporaine, se lient à la manière dont nous les expérimentons ou les avons expérimentés comme spectateurs.

Les personnages de Kluge, dès ses premiers films, sont caractérisés par une extraordinaire force de volonté. Ils rassemblent à des catalyseurs qui peuvent développer une force réelle de changement à partir d'une

---

[804] J. Rancière, « 'Il y a bien des manières de traiter la machine'. Entretien », dans *Vertigo-Esthétique et histoire du cinéma*, n. hors série, juillet 2004, p. 17.
[805] Il fait référence en particulier à ses *Berliner Abendblättern* (1810-1811), forme mixte entre notices et courts récits de l'auteur.
[806] J. Rancière, *op. cit.*, p. 23.
[807] Question posée à Jacques Rancière dans l'entretien cité, p. 20.
[808] A. Kluge, *Écrits sur la télévision et la musique*, *op. cit.*, p. 53.

confrontation, souvent soufferte et difficile, avec la réalité. Mais c'est toujours la mémoire qui semble planifier et construire pour le présent, ou préparer le futur. Tel un enregistreur des temporalités, Kluge « se place au point de vue d'un futur pour lequel le présent est déjà un passé »[809] : un futur qui constitue la garantie pour l'écriture d'une histoire en images. D'une histoire qui ne distingue ni parmi les personnages grands et petits, ni parmi la nature des événements ; toutes les histoires, toutes les images de l'histoire, peuvent nous faire isoler un certain détail que les histoires dominantes trop souvent oublient. Dans *Vermische Nachrichten*, la chronique se mêle à la politique et à la fiction, et donc chaque ordre de récit est confronté aux autres ; mais les trois ordres ne font que renforcer la nature « inaccomplie » du cinéma, composant un cadre d'écriture en forme d'allégorie. L'essayiste-allégoriste est préoccupé par les combinaisons que son travail de démontage et remontage pourra fournir ; le style klugien prévoit « un mode narratif plurivocal ou plurifocal : les différents cadres temporels agissent comme des viseurs, et produisent une écriture cinématographique qui est 'épique' sans être romanesque »[810] et qui se préoccupe de maintenir un certain degré d'inaccomplissement, signe d'une disponibilité renouvelable à la critique-création. Prenons encore *16Minutenfilme* : est-ce que sa nature est celle d'un reportage, comme il est montré par les personnes travaillant dans une rue de Shanghai, ou nous devrons plutôt le considérer comme un ouvrage-archive de représentations déjà données ? Sa nature désormais pleinement télévisuelle fait de sorte que des images y passent ; elles échangent constamment leurs fonctions, leurs dispositions, leurs possibilités.

Celle de Kluge est une époque où le temps est diffracté, accéléré, où le geste cinématographique joue avec les pièces temporelles ; dans ses films, et en particulier dans l'œuvre plus ouvertement essayistique[811], il semble « pressé d'arriver au futur, pour pouvoir, de là, se retourner sur le présent - peut-être dans l'espoir de donner au passé une fin heureuse ? »[812]. C'est la

[809] T. Elsaesser, *op. cit.*, p. 87.
[810] *Ibid.*, p. 88.
[811] Lié depuis ses débuts à une idée du film comme essai, Kluge élabore, à partir de *La patriote* (*Die Patriotin*, 1979), une forme de film-essai plus nette et définie, qui sera ensuite confirmée dans les années 80 et prolongée dans ses travaux pour la télévision.
[812] T. Elsaesser, *op. cit.*, p. 88.

spécificité de son point de vue (et d'appui) : parcourir le temps (l'histoire, le temps des images dans son écoulement) pour essayer de repenser le passé. Accélérer la vitesse de défilement de l'image permet de repenser le temps et de l'imaginer autrement : c'est la porte d'accès à une autre connaissance du réel, à une autre notion d'histoire ou d'historicité. L'essayiste choisit d'accélérer la durée de l'image pour en faire un moment utopique, c'est-à-dire la phase d'élaboration d'une nouvelle pensée du temps, une accélération pour dépasser un présent apparemment immobile.

Kluge travaille sur le rythme de notre perception du sens des images ; il ne le fait pas en ralentissant la vitesse des images, mais en nous contraignant à proposer notre interprétation des images montrées, à partir de leur décalage par rapport à notre contemporanéité. Son commentaire, souvent ironique et quelque peu détaché, analyse par exemple des images photographiques en noir et blanc, traitées quand même avec un virage bleu. Elles représentent des employés de l'ambassade américaine à Berlin, pendant la dernière guerre mondiale, en train de se creuser une tranchée. Cet épisode de *Vermische Nachrichten*, tiré de la chronique, ne reviendra pas ensuite et nous n'avons pas de relations proposées avec le reste des images du film. Cette relation est à chercher, en pensant à l'espace qui sépare nous, spectateurs contemporains, et une histoire s'éloignant et demandant toujours plus d'interprétation. Ces images du passé, commentées à distance, *ne passent pas* : elles sont peut-être à l'origine de tout le reste, du cinéma qui va suivre, des images montées « épiquement » du reste du film. Et aussi de notre conception de l'histoire. L'enregistrement, photographique ou cinématographique, définit un espace d'archive où les images peuvent éventuellement parler. Elles demeurent quand même des images encombrantes, ambiguës peut-être aussi, par rapport auxquelles nous sommes appelés à trouver une position. Cela signifie aussi le fait de les insérer dans des lignes temporelles et de leur fournir une histoire.

Le cinéaste en ce sens « symbolise ce deuil nécessairement inachevé qu'est la résistance à l'histoire. Garant de l'inachèvement de l'histoire, le cinéaste est le maître de la répétition […], c'est-à-dire le créateur d'un 'temps intemporel' ouvert au passé comme au futur »[813]. C'est donc à une

[813] *Ibid.*, p. 93.

pluralité de directions que ses récits conduisent souvent : à penser le présent, mais aussi à voir le passé avec les yeux du présent et ceux hypothétiques du futur. Enfin, à tirer profit du rapport entre présent et passé pour penser de nouvelles utopies. Un film-clé, de ce point de vue, est *Die Angriff der Gegenwart auf die Übrige Zeit* (1985), qui insère plusieurs courts récits dans un présent éternel et prolongé, cause d'angoisse et de perplexité. La vision de l'ensemble des histoires définit une forme mémorielle hypothétique dans un temps plus loin, quand les histoires seront plus à distance et différemment maniables. Kluge travaille pour parvenir à la construction d'un espace public articulé, un espace qui, ouvert par le cinéma et ensuite par la télévision, « ne peut être rempli que dans l'infini, à la fin des temps »[814] : c'est-à-dire, après que nous aurons pu expérimenter toutes les visions possibles, avec tout support, sans qu'aucune histoire n'échappe (potentiellement) à ce travail d'élaboration et d'écriture.

Par conséquent, les passages d'une activité cinématographique et télévisuelle forment «une politique de l'expérience et de la mémoire, qui installe le cinéma dans un rôle ambigu - puisqu'il est à la fois 'trop froid' et 'trop chaud' pour une histoire qui ne peut jamais être ni entièrement 'vivante' ni tout à fait 'morte' »[815]. En naissant comme cinématographique, la pratique de Kluge s'est déplacée et a découvert d'ultérieures formes de mise à l'épreuve du temps de l'expérience : un temps bloqué sur le présent, comme celui d'Anita G. et de Leni Peickert, dans les films de 1966 et 1967. Mais aussi un temps qui refuse une écriture et une explication prévues : dans l'épisode de Kluge pour *L'Allemagne en automne,* l'enseignante d'histoire Gabi Teischert, qui voudrait expérimenter un enseignement différent de sa matière, chaotique, est confrontée à un développement pas toujours si évident et clair, dont tout le film collectif cherche à donner une idée. La position du personnage se lie au contexte dans lequel le film est né et a été accompli : un moment de confusion sociale, de doute quant aux directions prises par la société allemande, entre le capitalisme, le terrorisme armé et une société répressive ou tendanciellement conservatrice. Les auteurs à l'origine du film collectif semblaient préoccupés, chacun à sa manière, par le risque d'un retour de certains fantômes sociaux : un état de

[814] *Ibid*.
[815] *Ibid.*, p. 94.

police, une tension sociale grandissante, une violence de plus en plus dévastatrice et hors contrôle. Si, à ce propos, « une corrélation entre la compulsion de répétition et l'appauvrissement de l'expérience dans la modernité doit être établie »[816], le projet commencé par Kluge avec *L'Allemagne en Automne* aurait pu faire penser parallèlement à un nouveau temps des élaborations mémorielles (et donc une nouvelle société) et un nouveau cinéma en contact avec des événements à discuter et à interpréter.

Ce film collectif constitue une étape décisive dans la production de Kluge : né d'une collectivité soucieuse de construire par le moyen du cinéma quelque chose comme une conscience historique et sociale, dans le présent de 1977, avec ses faits de sang et une peur très diffusée en société, le projet se voulait un laboratoire ouvert à une grande quantité de sources visuelles à mettre en ordre. En ce cas, l'essayiste « répète » l'histoire et revoit (ou fait revoir) des images ; mais, après avoir pris conscience d'un affaiblissement de l'idée même de « projet collectif », Kluge poursuit en solitaire ses approches à une idée d'image de plus en plus changeante, variable, multiple.

En suivant les pratiques de l'essai et du film-essai, la recherche en cinéma peut partir d'un travail d'images, qui deviennent un objet à mettre en contact avec d'autres intersections critiques. Cela révèle d'un projet, d'une idée, selon un parcours de réflexion proposé par chaque réalisateur. Le film-essai découvre une tangence avec la notion d'archive : la superposition, la pluralité, l'identification difficile des instances et aussi des matériaux appelés à « faire discours ». Des faits dans leur désordre, des histoires trouvées dans la vie, dans le quotidien, qui devient un espace à élaborer par moyen du montage. Le cinéma de Kluge cherche par exemple en cette direction des formes nouvelles, entre le document et la fiction et entre l'histoire et le cinéma. Chez Kluge, le film-essai bâtit des disjonctions entre le document et la fiction : des images de répertoire et des prises de vue sont confrontées à la construction d'un essai de récit, fait de plusieurs histoires comme dans le cas de *Vermische Nachrichten*, où le travail du cinéma consiste en une opération de liaison, selon les caractères des faits divers et des épisodes de chronique. La vie quotidienne est confrontée au besoin d'un

[816] J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 75.

certain ordre fictif de la construction de récit ; cela donne de toute façon un aperçu souvent très critique d'une réalité allemande contemporaine faite d'inégalités et de violences sociales, de dépersonnalisation, de perte de repères. En ce sens, selon les voies d'une critique au temps présent, l'auteur allemand souligne comment le fait divers « reflète la tension inhérente au régime esthétique de l'art »[817], en exposant l'identité du film à une « dissociation des éléments de la logique représentative »[818]. On pourra expliquer la raison de la présence insistante, dans le dernier Kluge, de micro-histoires, mini-films, courts moments d'histoires, faits, récits, visions ; la « logique du fait divers », outre que suspendre l'ordre représentatif, permet de délinéer une certaine logique de la répétition : les faits « reviennent » hanter notre conscience du présent, signe du fait qu'une histoire faite de souffrance, violence, prévarication et injustice ne s'arrête pas et, tendanciellement, se répète. Cette « logique » du fait divers permet à Kluge de faire percer une multiplicité de points d'appui. Question de mémoire : de savoir comment, et en quelles manières, l'histoire passée nous frappe encore, en nous signalant aussi une crise des logiques représentatives habituelles.

Un tel type d'essai semble pouvoir valoriser l'espace s'ouvrant entre la fiction et le document, un espace qui affirme une tension et un mouvement réciproque entre les deux polarités. En ce sens, la fragmentation typique de *Vermische Nachrichten* est très éloignée du sentiment postmoderne d'une parcellisation totale de la réalité et de sa perception, ou du sentiment de fin de l'histoire. Ce genre de forme-essai montre un travail d'attente du sens, qui sera possible à partir d'une mise en relation des instances du vécu : la réalité et sa perception, les constructions mentales et intellectuelles, la donnée et son positionnement opéré par son analyse cinématographique. La donnée, ce qui brûle de la matière réelle, qui attend une mise en mémoire par enregistrement, rencontre le geste cinématographique, dans un contexte, comme celui du cinéma allemand renouvelé, où se vérifient « le retour du refoulé, l'incapacité des Allemands à faire le deuil ni des victimes de la terreur nazie ni de leurs propres morts, et enfin le rapport faussé entre les générations, les sentiments ambivalentes que les jeunes Allemands

[817] J. Rancière, *op. cit.*, p. 23.
[818] *Ibid.*, p. 46.

nourrissaient envers des pères dont le silence semblait établir la culpabilité »[819].

Ce qui résulte de cette visée est non seulement une position critique, mais aussi une sensibilité spécifique envers le fragmentaire, l'hétérogène, le chaotique, le contingent : tout ce qui, en faisant mémoire, mérite et demande d'être exploré et questionné. Cela engendre une attention aux temps de l'histoire. Kluge a proposé des films-essai ayant une conscience aiguë du présent, de la société et du débat politique ; le contemporain est aussi l'espace changeant à partir duquel peuvent s'élaborer d'autres configurations historiennes, d'autres échanges de systèmes d'images ; c'est le signe d'une autre sensibilité, qui, en pratiquant les voies de l'essai, affiche une pratique de mise en résonance, une pratique qui « est au service d'un acte d'énonciation qui comporte en lui-même son propre programme »[820]. Ce geste permet d'exposer de l'histoire, ce qu'on peut faire avec un nouveau travail de sources (images de répertoire), d'agencement d'un possible sens historique, d'une éventuelle transformation du sens global du passé.

Voici donc l'importance du déplacement opéré par Kluge au cours des années 80 : son passage aux images télévisuelles, avec l'effort de leur réinvention. Une telle position, outre que reprendre et mettre à jour le désir d'expérimentation cher à l'auteur, permet de décrire la période actuelle, ce « contemporain » dont il est question, grâce à une pensée des images. Kluge voit dans le contemporain l'affirmation d'une crise du temps ; à partir de cette situation, il a progressivement construit un espace de représentation multimédia pour permettre aux spectateurs de se forger, avec ses propres moyens imaginatifs, une nouvelle autonomie chronologique. Selon son point de vue, aujourd'hui les humains « sont introduits dans une xénochronie et perdent leur autochronie »[821] : ils sont contraints à s'insérer dans le temps homogène d'une contemporanéité qui efface le sens de l'expérience humaine : un temps de la ville, des affaires, de la violence sociale et effective, de l'argent et du « devenir machine » (et image) des

[819] T. Elsaesser, *op. cit.*, p. 89.
[820] *Ibid.*, p. 91.
[821] A. Kluge, *Écrits sur la télévision et la musique*, *op. cit.*, p. 55.

sujets. Si « l'expropriation de notre propre siècle provoque la paralysie »[822], le travail de l'essayiste sera d'assurer des déplacements sur l'axe temporel, entre les racines historiques d'un peuple et ses directions futures possibles, entre les images qu'il aura laissées et la modification de sa sensibilité (audio)visuelle. Il devra en quelque sorte recueillir le passé et sa mémoire souvent difficile et soufferte.

Ce qui est donc saisi est directement le temps comme thème : « temps d'édifier et de développer quelque chose »[823], temps de configuration, de proposition de rapports entre des idées de cinéma, de télévision, d'histoire, de société. La configuration appelle un autre problème, celui de la position historienne des images ; de ce point de vue, il y a une question derrière toute l'œuvre klugienne : celle relative au destin d'images passées qui semblent avoir perdu leur relation avec le présent. Comme il a été justement souligné par Tara Forrest, l'hétérogénéité de pratiques de l'image « ne doit pas être cherchée dans une image particulière (et dans le film comme un tout non plus), mais dans les pensées et les impressions étincelés de la relation entre les matériaux »[824]. C'est donc à une dimension de *pensée de l'image* que nous pouvons nous référer : en tant qu'élaboration de rapports, de relations ; en tant que manière de signaler l'hétérogénéité et l'interconnession des pratiques mêmes de l'image.

Le problème qui reste au fond de toute l'œuvre, et qui est confirmé (et qui se propose à nouveau) suite au passage à la télévision, est celui des rapports du peuple allemand avec ses propres racines historiques. Question de temps, donc : quelle valeur a le temps pour une société ? Comment ce temps entre dans les formes du cinéma ? Pourquoi c'est le temps historique à marquer cette production cinématographique ? Et encore, comment rendre le cinéma un instrument pour la compréhension adéquate du passé ? Quelle idée de l'histoire dégage-t-on de telles formes cinématographiques ou télévisuelles ?

---

[822] *Ibid*.
[823] *Ibid*.
[824] « is not to be found in any particular image (nor in the film as a whole), but in the thoughts and impressions sparked by the relationship between the materials », T. Forrest, *The Politics of Imagination. Benjamin, Kracauer, Kluge*, Éditions Transcript, coll. « Cultural and Media Studies », Bielefeld 2007, p. 136 (c'est moi qui traduit).

Le film ou le travail audiovisuel sont envisagés comme un nouveau seuil de passage de l'histoire. Nous sommes appelés à reconstruire au moins deux histoires : celle des images de notre culture (et d'un certain cinéma, donc) et celle qui a produit la possibilité des dites images.

Le film est le lieu de concentration de préoccupations formelles (assembler des matériaux) et historiennes (proposer des lectures de certaines formes anachroniques du temps historique), donc la possibilité d'isoler ou rapprocher des gestes d'analyse. Mais toute analyse se fait en remontant les époques : en déplaçant son propre discours parmi les limbes du temps. En ce sens, le cinéma de Kluge assigne une grande importance au mouvement vers le futur, ou aussi à l'attente utopique qu'un temps différent est enfin possible. L'utopie réside dans l'espoir d'effectuer « la suture d'une histoire rompue et le sauvetage d'un héritage menacé »[825]. C'est seulement en pensant au cinéma du futur qu'une histoire sera remise en mouvement. Toutes les images vont former cette identité historique qui, peut-être, nous manque encore.

Ce qui se renouvelle, selon Kluge, est l'utopie d'un autre temps du spectacle et, parallèlement, du cinéma. Ses essais sont l'application pratique de cette quête incessante d'un sens historique (et social) du cinéma, rendu possible par les agencements que l'essai dispose.

Un exemple nous est fourni par des personnages qui n'ont pas assez de temps, pour lesquels il faut aller toujours vite, comme dans la séquence de *Vermischte Nachrichten* où bizarrement un homme, pressé par ses engagements, se fait donner par un autre personnage des cours très rapides sur le temps ; l'homme affirme la différence entre un temps rapide, inattendu, qui ne dure que peu, et un autre, qui s'écoule lentement. Dans ce film tout semble se rapporter à un temps des nouvelles en succession, de la diffusion médiatique, d'une vitesse de déroulement. Des histoires suivent d'autres histoires, une image se substitue à d'autres, sans cesse. Rien n'est fixe, rien peut se fixer. C'est un temps qui a changé de vitesse, dans lequel le sujet moderne « paraît alors exposé à une discontinuité telle que toute filiation est fracturée et qu'aucun espace partagé n'unit les vivants à ceux

[825] J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 40.

qui les ont précédés ou à ceux qui les suivrons »[826]. Ce que Kluge questionne est la naissance d'une nouvelle forme d'expérience issue du contact direct avec les fragments d'une réalité toujours plus difficile à saisir et dont il est parfois difficile de témoigner d'un point de vue artistique. *Vermischte Nachrichten* est pensé pour donner une configuration au matériau venant de l'histoire que nous créons et que nous vivons. La vision cinématographique crée, forme, structure un temps qui n'est jamais un seul ; il multiplie les approches, les points de vue. L'audiovision n'est qu'une étape de l'histoire de ce regard, entre histoire et images, société et cinéma, chronique et vision, fait et récit, photographie et dessin. Et c'est une voie privilégiée pour manier le temps et son déroulement.

Chez Kluge, des images font de l'histoire et essayent de penser une « mémoire allemande » selon une visée anachronique. Exposer, montrer, confronter conjointement une histoire, des récits, un art et ses déplacements : pour rendre visible un champ de fonctionnements croisés. L'allégorisme de Kluge est virtuellement infini : il questionne l'histoire du cinéma, une histoire possible de la télévision, une autre histoire des rapports entre pratiques de création, d'analyse et de production d'émissions ou de magazines filmés. Son idée d'image « n'existera vraiment que dans sa *post-histoire*, dans sa survie chez les successeurs »[827] : des successeurs qui, en recevant des images et des agencements, sont appelés, plus ou moins explicitement, à intervenir pour créer une idée possible, hypothétique, de « cinéma ».

Kluge travaille pour le petit écran avec à l'esprit le but d'une « télévision expérimentale ». Il avait déjà réalisé avec Edgar Reitz, en 1965, un projet, *Varia Vision*, qui pensait, avant le temps, une forme mixte d'images et sons disposés dans un seul espace d'exposition-présentation. Ce qui intéressait les deux auteurs était la possibilité d'aller outre la normale vision et développer un rapport renouvelé avec les formes de la création, à travers un changement des conditions de vision, écoute et interaction. Kluge n'abandonne pas cette idée ; à partir de ce moment-là, son cinéma ne fera que confirmer l'idée d'une image pensée et construite sur plusieurs plans et toujours confrontée au temps et à la question d'une écriture de l'histoire par

[826] *Ibid.*, p. 36.
[827] F. Proust, *op. cit.*, p. 64-65.

images. Ce type d'écriture fonctionne seulement si nous savons penser au cinéma comme à un dispositif de pluralisation, dont l'espace et le positionnement seront à repenser.

III. Des visions de l'histoire.

La forme de l'essai offre souvent la possibilité d'élaborer et de complexifier les stratégies temporelles et fait découvrir, dans les espaces de l'histoire du cinéma, une modalité d'expression originale et spécifique. Certains travaux de Kluge constituent donc une typologie significative de film-essai particulièrement préoccupée par les traces de l'histoire et par ses effets sur les sujets humains, outre que par la nécessité de construire des constellations qui se préoccupent de « s'attacher à un récit refusant de rien clore et tenter d'éviter toute forme souveraine des savoirs acquis »[828].

Entre le dix-huitième et le dix-neuvième siècle et entre le dix-neuvième et le vingtième siècle, les temps de l'histoire ont montré des blocages qui les ont redéfinis. Kluge écrit dans un texte sur Heinrich von Kleist, que pour l'essai, il est désormais question de mettre en lumière les zones d'incertitude qui « sont des zones de possibilités nouvelles et de blocages »[829]. Le parcours de Kluge comme cinéaste, intellectuel et auteur multiforme, découvre un autre de ces espaces de nouvelle direction du temps et du temps historique. Dans ses essais, passé, présent et futur « sont présents à chaque instant dans chaque pensée, chaque souvenir, chaque oubli, chaque activité »[830]. On pourrait dire que chacune des images de ses films-essai ne va jamais seule ; elle n'est que le point de rifraction d'autres visions, histoires, préoccupations quant au statut du temps et, donc, à la disposition d'images.

Un des effets spécifiques de cette démarche filmique réside dans l'appel au pouvoir d'imagination du spectateur ; seulement une opération imaginative, selon l'auteur allemand, est en effet capable de donner du sens et une complétude à la forme du film, qui devra être structuré selon un

[828] A. Farge, *Écriture historique, écriture cinématographique*, *op. cit.*, p. 116.
[829] A. Kluge, *La différence*, dans Id., *De la grammaire du temps. Theodor Fontane - Heinrich von Kleist – Anna Wilde - G. E. Lessing - Jürgen Habermas - Heiner Müller*, *op. cit.*, p. 86.
[830] *Ibid.*, p. 87.

principe d'ouverture. En cette conception, la tendance au système se croise avec une force kaléidoscopique qui l'emporte très souvent sur la clôture que tout récit requiert : chez Kluge, le cinéma est toujours encore à chercher, sa forme encore à accomplir. Le sens du film, et de la concaténation des images, résident dans les voies plurielles de mise en résonance entre les matériaux audio-visuels sélectionnés et montés : des histoires de fiction plus ou moins développées ou inaccomplies, des événements historiques archivés, des images de répertoire, des photographies, des articles de journal, des dessins et des illustrations, des commentaires qui non seulement intègrent l'image mais la complexifient, en l'ouvrant en plusieurs directions.

Il s'agit d'une œuvre en tant que *work in progress*, « parce que le but n'est pas tant le film lui-même que l'illustration de son historicité, pas tant l'idée d'une œuvre que le relevé des états d'agrégation du corps social »[831]. Une grande partie de son travail réside dans la création de possibilités d'agrégations entre les matériaux proposés à la vision. Toutes les formes d'expression qu'il analyse, du cirque au théâtre lyrique, du cinéma à la télévision, sont convoquées soit pour en reformuler le sens historique, soit pour affirmer leurs pouvoirs de proposition de nouveaux agencements de sens quant à l'historicité, en suivant les transformations des formes de saisie du temps. Mais nous avons pu voir qu'il s'agit d'un temps peu maniable, aux formes variables. Un certain travail peut montrer la programmation et l'élaboration d'un espace linguistique, d'images et de pensée. Ce travail, qui reste en grande partie à faire, devrait prévoir la possibilité d'un effort : penser des agencements d'images, d'idées autour de la culture et de la société, d'alliances entre l'écriture fictionnelle et celle historienne.

En particulier, cette production semble poursuivre des questionnements de la mémoire et de son rapport à la situation médiale contemporaine. Les films constituent des formes cinématographiques de l'histoire et des propositions visuelles d'une mémoire contrastée de l'Allemagne de l'après-guerre et du miracle économique des années 50-60, même si les questionnements touchent aussi à d'autres périodes, comme le XIX siècle ou l'age des Lumières. Kluge choisit la télévision comme moyen d'expression et comme outil apte à proposer le réseau de visions qui

[831] T. Elsaesser, *op. cit.*, p. 72.

pourront nous faire parvenir à construire une « mémoire » de notre temps et d'une section assez vaste de l'histoire contemporaine (allemande et non seulement). Le cinéma avant et la télévision ensuite, ont déterminé un parcours où, en suivant les voies de l'essai, la forme du film vise à proposer une hétérogénéité d'images, pour enfin pouvoir donner un nouveau sens, et un nouveau futur, au passé et à ses représentations. C'est un *devenir-image* que certains de ses essais post-cinématographiques affichent : un état de variation, de diagonales de transformation. La télévision a été utilisée par Kluge pour souligner les changements de l'espace d'expérience et pour penser cet espace comme potentiellement déjà tourné vers le futur. A la base, il y a une question : avons-nous reçu et élaboré les images de notre tradition ? Si oui, jusqu'à quel point ? Et quelle mémoire nous faisons-nous d'elles ? C'est sur un support de montage-vision que des réponses peuvent naître.

Vermischte Nachrichten affirme une volonté de saisir la réalité selon une focale élargie. Structuré en plusieurs récits, le film trouve son caractère peut-être le plus spécifique dans l'absence de hiérarchie entre des courtes histoires de fiction (comme celles d'une femme et son fils menacés par le mari violent, ou des mariages combinés de femmes immigrées pour l'obtention d'un passeport), des chroniques (des réunions et des rencontres publiques entre des politiciens et des militaires dans l'Allemagne Fédérale), une histoire revisitée, racontée à nouveau par le moyen de la fiction télévisuelle (le destin d'un soldat pendant la bataille de Stalingrad), des photographies de l'aristocratie internationale peu avant la Seconde Guerre Mondiale, commentées avec détachement critique par la voix du réalisateur, selon une pratique qu'il a utilisé très souvent dès ses débuts. Ou encore, un reportage sur une rencontre politique du Chancelier fédéral Helmut Schmidt avec le leader politique de la République Démocratique Allemande, Erich Honecker. Tout le film semble pris dans une situation où « Par l'enchevêtrement des histoires qui les constituent et qui mettent à rude épreuve leur capacité de synthèse, les communautés se découvrent exposées à l'événement comme jamais auparavant »[832]. Il ne s'agit pas seulement de l'événement historique en soi mais aussi de la présence des médias, et du

[832] J.-F. Hamel, *op. cit.*, p. 32.

cinéma, comme des « moments » capables de déterminer et structurer une vision, une perception, une connaissance du monde.

Une annonciatrice, Sabine Trooger, présente brièvement les pièces et les épisodes, comme dans un journal télévisé ou une émission. Il s'agit donc aussi d'événements médiatiques. Kluge pense un dispositif qui contient des histoires et des images, des fictions et des témoignages, des épisodes de fantaisie suggérés par la réalité et des chroniques toujours revisitées par un nouveau geste cinématographique. Le film se propose de développer une construction identitaire du spectateur grâce à la définition d'un parcours mémoriel, pouvant s'engendrer au carrefour entre des images, des *news*, l'histoire et des récits ou des mises en forme. Kluge radicalise l'idée du film-kaléidoscope traitant d'une pluralité d'événements, problèmes et perspectives, outre que des possibilités de les mettre en relation. En faisant référence aux « faits divers » de la presse, le titre désigne l'idée d'un film pluriel, d'un recueil d'éléments, d'histoires, d'événements, de bribes de vérité, qui formeront une constellation de sens dans la tête du spectateur ; une série de récits sur le contexte contemporain est présentée : des affaires, la circulation d'argent et d'images, la réification au sein de l'Occident civilisé, un présent sans mémoire et une mémoire qui peut revenir à chaque moment du présent. C'est un geste de collection celui proposé par l'auteur : sans forcement créer des pièces, des espaces ou des couloirs pour un « musée de l'actualité », Kluge analyse les niveaux de distance entre ces récits qu'il propose ; se déplacer dans ce système, implique de trouver des formes nouvelles d'habiter le temps, un temps plein d'images, de situations médiatiques, d'une confusion, d'une tension croissantes entre le fait et sa disposition en image. Mais c'est dans cette histoire-là que nous sommes impliqués.

Le film se développe selon une forme-collage, ne visant pas à construire un récit en images sur un pays, mais décomposant le temps contemporain en plusieurs strates, en en montrant les rapports, les disjonctions et les degrés variables d'agencement : c'est le dessin d'une Allemagne plurielle. Le moment de la vision est la phase décisive où la ligne temporelle, entre le passé, le présent et la possibilité du futur, se brise et devient l'objet d'une analyse ; en montrant, en témoignant le passé et le présent, par le moyen

d'images et des possibilités des médias contemporains, le film essaie de trouver une voie alternative au récit linéaire du temps. Kluge montre aussi des histoires en images fixes, pour faire de chaque élément montré le composant d'une chaîne qui puisse assembler un film-essai dont la forme est assurée par des images qui ne sont jamais véritablement passées dans notre conscience de spectateurs. L'histoire passe, mais les images que nous avons d'elle, nous la font revoir et repenser.

Jamais vraiment décidé entre les différentes instances convoquées, ce film-essai propose des opérations de témoignage sur un état actuel du monde ; mais il relie, dans ces formes, des points de vue, il fait croiser des opérations, il confronte des opérations de lecture, selon une focalisation plurielle. Un exemple est dans le long passage du film où nous est montrée la visite du chancelier fédéral dans l'Allemagne de l'Est. Kluge utilise une série d'images déjà tournées à l'époque (1981) par d'autres. L'annonciatrice communique la longueur particulière, et donc exceptionnelle, du passage en termes de vision télévisuelle. Le reportage utilisé, qui suit les deux leaders, Schmidt et Honecker, depuis leur rencontre à l'aéroport jusqu'au meeting véritable et à une visite à l'extérieur, pour nous montrer enfin le départ du leader fédéral, est au début sans commentaire. Par la suite, c'est aux protagonistes mêmes de parler : Schmidt s'exprime dans une conférence de presse en mérite à la crise polonaise, que les deux Allemagnes suivaient de très près. Enfin, dans l'attente du train du retour, Schmidt s'entretient avec Honecker, pendant qu'une voix commente les images, sans dire grand chose, simplement en attendant que le train et le leader partent. Le spectateur reste avec le sentiment d'un meeting peu utile, qui passe peut-être à côté de la véritable histoire. Il est quand même possible de continuer de faire expérience de l'histoire contemporaine. Ce fragment, utilisé à la pair d'un fait divers, est une chronique d'une histoire bien plus ample venant surtout d'événements assez récents : la fin de la guerre, la division de l'Allemagne, donc le monde en blocs, des idéologies rivales, un seul pays qui est comme dédoublé. Nous sommes appelés à regarder ces images comme des témoignages et comme l'outil de construction d'une vérité possible de l'histoire, qui néanmoins manque encore. Kluge semble se demander (et nous demander) si le pouvoir de ces images sera de nous faire

regarder vers le futur ou de nous faire repenser au passé ; déjà peu après leur réalisation, le film de Kluge les fait revenir en les utilisant dans la manière d'un journal filmé, en forme de reportage. Mais rien n'exclue qu'une nouvelle utilisation pourra être pensée au futur. Pour le moment, *Vermische Nachrichten* en fait une section de ce temps éclaté. Semble s'affirmer l'idée, fréquente chez Kluge, selon laquelle le présent est une phase d'attente, de réflexion, de recherche de ce qui n'est pas encore ou de tout ce qui vient du passé et est déposé dans ses interstices. Selon l'auteur, « Quelque chose reste suspendu entre passé et futur - et nous appelons cela le présent »[833].

En rassemblant des visions, des histoires, des pensées et des opinions, Kluge montre le travail intellectuel porté sur des images et construit une forme centrée sur la variabilité des regards et des expériences, des personnages, des idées, des transformations sociales et culturelles, pour enfin composer un essai critique sur le monde contemporain. Cet essai se fait en passant par des images, par leur dispositions. Le réalisateur assume le rôle de conteur d'une série d'expériences (culturelles et temporelles) demandant une lecture et une interprétation, ou au moins une réception : comment voire les images de l'histoire ?

On insiste beaucoup sur le rapport entre les images en général et la construction d'un sentiment social : c'est surtout tout ce qui appartient à l'industrie culturelle qui peut être récupéré et utilisé pour une série de nouvelles lectures ou orientations. Les médias « hystériques » assurent soit un espace de circulation d'images, de toute image, soit une certaine confusion quant à l'assignation d'une direction de sens. De ce point de vue, pour éviter que tout soit équivalent à tout, il faudra que les images soient saisies en tant que moments de *passage*, de construction d'une idée d'historicité. Dans leurs transformations, elles sont aussi le lieu d'inscription de l'obstination humaine.

Les images sont abordées comme des matériaux à disposer selon des sensibilités spécifiques du temps et de la mémoire. Ce qui semble le règne d'un présent éternel, fait d'aliénation et dépersonnalisation, est en réalité un

[833] « Something remains suspended between past and future – and we call this the present », A. Kluge, « The Assault of the Present on the Rest of Time », dans *New German Critique*, n. 49, hiver 1990, « Special Issue on Alexander Kluge », p. 20 (c'est moi qui traduit).

lieu symbolique qui donne la possibilité de rapprocher des temporalités autres, des temps éloignés, des mémoires. Quels rapports entre les images de l'avant-guerre et celles du monde anesthétisé de notre contemporanéité ? Kluge ne pense pas un sujet humain dirigé vers un monde et une société nécessairement meilleurs : il choisit de faire de *Vermischte Nachrichten* un véritable espace symbolique de recherche d'une nouvelle possibilité de compréhension du passé et du présent ; la forme du film montre continuellement des sauts entre les époques et rend possible une approche « en réseau » soit du temps, soit des images. Une guerre qui se prépare fait écho à un présent qui se cherche : les images de la presse sont encore aujourd'hui à recevoir et à élaborer. Le réalisateur donne à l'essai la fonction de mettre en discussion l'unité même des modalités d'expression, en posant la question d'une écriture contemporaine de l'histoire. Elle est aussi faite des visions que les hommes ont fabriqué à partir du réel, de leur monde ou époque. Pour cela, Kluge choisit de préférence un ensemble d'histoires courtes, pour repenser le sens global de l'histoire et, parallèlement, pour réinsérer le temps (le passé) dans une nouvelle perspective et pour lui assigner un futur.

Cela nous rapproche du travail de l'historien : trouver des connexions, des agencements de sens dans un univers qui n'a pas de structure homogène. Si l'histoire est une terre inconnue, dont la reconstruction demande encore des efforts considérables, qu'est-ce qu'on peut dire de la fonction du cinéma ? Kluge semble persuadé du fait que l'histoire nous fournit en même temps une galerie de catastrophes humaines et le développement de manières de comprendre le temps, comme le cinéma ou les médias. Au-delà des dogmes et des vérités reçues, le cinéma est selon Kluge un moyen extraordinaire pour disposer et rendre visible une pensée de l'histoire, mais aussi pour faire concrètement de l'histoire avec des matériaux qui passent par la machine médiatique. Le spectateur est appelé à un travail articulé : interpréter des événements, des situations ou des problèmes en dehors des termes traditionnelles de lecture. C'est la seule manière de proposer un nouveau type d'expérience, cohérente avec le contexte contemporain où des images, des mémoires et des témoignages se superposent jusqu'à l'interaction. Tous les films les plus récents de Kluge

travaillent en effet à la construction d'un espace multiple de visions, capable de poser des questions à toute recherche en histoire.

En 1995, l'auteur réalise une émission pour la télévision, la *Balladenmagazin nr. 9 « Die Liebe stärt der Kalte Tod* ». Il se montre avec un grand écran derrière, sur lequel des mots passent en séquence assez rapide ; il lit ces mots, tirés de plusieurs auteurs dont les nomes sont écrits au début, avant le début effectif. Kluge lit des épisodes poétiques ou des ballades qui appellent à des événements historiques ou à des actions humaines. Sa voix procède parallèlement aux mots qui passant sur l'écran-ordinateur. Il cite par exemple un chant funèbre Cosaque de la Tchétchénie, ou une ballade (*La cruelle belle-mère*) sur laquelle il montre des images des funérailles d'Hans-Martin Schleyer, victime de la R.A.F. Ces images avaient déjà été montrées dans *L'Allemagne en Automne* et elles reviennent, montrées comme dans les pages d'un grand « livre-média », feuilleté progressivement. D'autres images du film de 1978, avec le sauvetage d'une femme par une autre femme, reviennent, sur les mots d'*Un terrible naufrage* (1881), la chronique d'un naufrage ; suivent *La fille infanticide* de Schiller et l'histoire de l'empereur Maximilien I de Mexique, qui trouvera la mort au Méxique. Kluge montre des documents photographiques de cette histoire, y compris le corps de l'empereur après son exécution en 1867 et une photographie des fusiliers qui l'ont tué. Encore, il lit un passage de *Au siècle de la peste* d'Heiner Müller ; ensuite, nous voyons des images de guerre tout à fait récentes, peut-être contemporaines de l'ouvrage de l'auteur : des morts et des maisons détruites. Enfin, après des passages de *Mes sentiments* d'Ingeborg Bachmann, nous voyons des images d'une voiture qui avance sur une route, la nuit ; le point de vue est depuis l'intérieur de la voiture. L'appareil visuel klugien se charge de récupérer tous ces « matériaux » produits par l'homme pour en remonter une autre histoire. Notre attention est dirigée vers les images des guerres et la médiatisation des conflits.

Il est question de disposer et rendre visible une pensée de l'histoire, avec des matériaux qui passent par la machine médiatique. Ce type d'élaboration demande que le spectateur interprète des événements. C'est la seule manière de proposer un nouveau type d'expérience, cohérente avec le contexte

contemporain où des images, des mémoires et des témoignages se superposent jusqu'à l'interaction. A propos de son travail d'élaboration d'émissions télévisuelles, Kluge a déclaré : « Développer des programmes implique, surtout, une décision sur le flux du temps : son accélération, retardation, le temps d'en faire expérience, le temps de réponse, le temps à gagner, le temps à perdre, et ainsi de suite […] - Évidemment, le temps possède une grammaire »[834]. La programmation implique donc de pouvoir traiter, manipuler, travailler les formes du temps et celle de l'image, pour produire du souvenir ou une perspective.

L'émission de 1995 se présente comme un espace mixte de visions et de mots, l'opportunité d'exposer des images et des discours. Kluge y fait converger un retour sur son cinéma précédent et sur le Nouveau Cinéma Allemand (la citation de *L'Allemagne en Automne*) : il semble suggérer que ce film-là aussi est déjà dans l'histoire et qu'il la questionne encore, en quelque manière. Il présente la séquence des funérailles de Schleyer comme une sorte de livre visible, en forme médiale. L'écran est un espace d'affichage, de présentation d'images de guerre, actuelles à l'époque. Elles sont devenues ensuite de la mémoire. Ces documents se croisent à des témoignages en prévalence de type littéraire. L'écran, qui expose un ensemble de mots et pensées sur les actions et les événements de l'humanité, est un espace mixte, variable, changeant, qui repense quelques identités de l'image.

Nous pouvons remarquer le rôle de Kluge : nœud de l'émission, point duquel des images et des histoires, des récits et des bribes d'expérience, se départent pour faire leur cours. De la chronique à l'histoire à la parole poétique aux notes personnelles d'auteur, toutes les propositions sont des foyers à images ; parallèlement, le but de l'émission, donner à voir, est accompli avec des images de documentation, des images reprises d'un film précédent (un film résolument historique-politique) et avec des mots d'expression littéraire. Globalement, Kluge structure l'émission comme un lieu d'agencement épique d'informations, visions, sentiments et pensées qui

[834] « Developing programs involves, above all, a decision about the flow of time : its acceleration, retardation, the time of experiencing it, response time, time to be gained, time to be lost, and so forth […]. Evidently time possesses a grammar », A. Kluge, « The Assault of the Present on the Rest of Time », *op. cit.*, p. 19.

sont mises en circulation selon une interactivité qui se fait échelle de référence.

Une réalité seule, univoque, uniforme, n'est jamais possible ni pensable ; c'est depuis plusieurs points d'ancrage et d'observation que notre expérience du temps prend forme et consistance. Le film insiste sur une méthode de la fragmentation, de la pluralité, de la mixité des histories et des événements ; ce que l'historien doit s'efforcer de faire, construire des explications d'une réalité qui souvent se prête mal à une explication globale, le cinéaste peut le réaliser à partir de possibilités de composition de son matériau. Les micro-histoires de *Vermischte Nachrichten* ou le surgissement d'images historiques de *Balladenmagazin nr. 9 « Die Liebe stärt der Kalte Tod* » sont l'occasion pour réaliser une étude sur le temps, la société et leurs transformations ; la seule manière de le pratiquer est une juxtaposition extrême de bribes d'une réalité qui, désormais en pièces, le spectateur est appelé à reconstruire et à reconfigurer selon ses potentialités culturelles et imaginatives. C'est quelque chose de semblable à une nouvelle idée de monde, à récréer selon de nouvelles exigences ou sensibilités en images.

Le film est donc pratiqué en tant que forme d'écriture d'une temporalité éclatée, à durées multiples, entre conservation de traces, filmage et enregistrement technique, mémoire et traumatisme de l'histoire. Tout discours semble se faire à partir des ruines de l'age des Lumières et de la recherche de ses traces aujourd'hui ; dans *Vermischte Nachrichten* Kluge insère deux personnages, un journaliste-enquêteur et un réalisateur aveugle, confrontés à des situations où le facteur humain est désormais à la dépendance des machines et de leurs règles rigides. Pour donner un espace important à des problèmes comme l'analyse d'une société qui détruit tout trop vite et qui fait désormais de plus en plus des images sans plus savoir regarder la réalité, il s'avère nécessaire de se déplacer parmi des témoignages, des fictions essayant de faire de l'histoire, des agencements pouvant produire des mémoires plurielles : ces mémoires sont surtout relatives à une crise du contemporain, vu par l'auteur comme un moment de solitude sociale dans un monde inhumain et technicisé. Dans cette crise temporelle, Kluge assigne au montage une opportunité : croiser des formes de l'histoire et confronter les passages d'une histoire des images encore en

plein cours ; il souligne le fait que le montage « est une théorie des relations. Quand je fais des films, je suis toujours confronté au problème que n'importe quelle chose que je peux voir ne contient pas ces relations »[835].

Le cinéma est envisagé comme un outil apte à enregistrer et à faire circuler de l'expérience, saisie en ce cas dans ses transformations. L'auteur, ici à la fin de son expérience étroitement cinématographique, montre de connaître très bien les possibilités d'une expérience en images, à conditions de leur donner une identité historique, un poids temporel qu'on peut seulement aller chercher dans les ruines produites par le temps historique. De ce point de vue, pour reprendre les mots de Vinzenz Hediger, « L'émergence du film comme un objet temporel potentiellement reproductible à l'infini semble marquer une rupture fondamentale dans le champ des possibles objets d'expérience : l'expérience du temps, y compris le temps de l'histoire, change avec l'émergence d'une technologie qui stocke et reproduit le temps »[836].

Le montage est dans le film une stratégie possible de sens, résolument anti-narrative et anti-représentative. Fidèle à une idée du film en tant qu'essai, forme de réflexion, d'expression libre, d'enquête, après son passage à la réalisation télévisuelle, Kluge a presque totalement abandonné la narration, qui restait en quelque manière encore présente dans certains de ses films pour le cinéma. Le réalisateur veut donner forme à une explication, historienne et cinématographique, en tenant compte d'une pluralité à laquelle on est appelé à donner des nouvelles configurations à chaque fois. Le rôle du spectateur, sa capacité d'imagination, sa fantaisie, sont au centre du travail de sens du film klugien, qui reste un espace ouvert aux échanges entre visions, discours, pratiques mémorielles. Un film n'est

---

[835] « Is a theory of relationships. When making films, I am always confronted with the problem that whatever I can see does not actually contain these relationships », A. Kluge, « On Film and the Public Sphere », dans *New German Critique*, n. 24-25, automne-hiver 1981-82, « Special Issue on New German Cinema », p. 218 (c'est moi qui traduit).

[836] «The emergence of film as a potentially infinitely reproductible time object appears to mark a fundamental break in the field of possible objects of experience : The experience of time, and that includes the time of history, changes with the emergence of a technology that stores and reproduces time », V. Hediger, *Benjamin's Challenge: If Art Is No Longer the Same after Cinema, then What about History?*, dans F. Casetti - J. Gaines - Valentina Re (dir.), *Dall'inizio alla fine / In the Very Beginning, at the Very End*, Éditions Forum, Udine 2010, p. 461 (c'est moi qui traduit).

pas complet, ne vit pas, s'il ne reçoit pas quelque chose du travail du spectateur. Et c'est aussi l'histoire qui devient l'objet d'une nouvelle disposition : une histoire « stockée » techniquement, éventuellement renouvelée.

L'intérêt de Kluge pour les contradictions du passé et pour l'actualité sociale « fonctionne ainsi comme une sorte d''écran du rêve' où s'opèrent une intense 'ré-élaboration' et un retour obsessionnel sur les seules questions qui semblent compter : '*Comment cela a-t-il pu se produire* ? *Que cela ait pu se produire, qu'est-ce que cela signifie ?*' »[837]. L'histoire et le cinéma se font ensemble, en passant par les libres associations et les assemblages rendus possibles par une pluralité de visions ; c'est l'idée d'un bricoleur : lier l'hétérogène pour mettre en crise toute conception habituelle. Mais il faut quand même poursuivre un questionnement sur le cinéma : tout l'épisode, grotesque, du réalisateur aveugle qui continue de tourner son film ne fait que montrer le besoin de redéfinir un espace d'images (non vues, inhabituelles) au centre du tourbillon audiovisuel.

Le cinéma-fragment cherche une voie à travers les vertiges du développement historien, un développement plein d'images. Le spectateur découvre le principe du dialogue entre les éléments, dans une vérité qui est recherche et non connaissance imposée. Il s'agit de se former une perspective qui peut devenir communicable. Cela est possible seulement dans un procès polysémantique et de longue durée, où le meeting de deux hommes politiques fait écho avec une guerre fictionnalisée et le récit d'une femme médecin qui perd sa place et tombe dans la solitude. Le mouvement cinématographique trouve forme, et vie, dans la recherche d'une *économie des combinaisons*.

Une idée centrale, la forme-kaléidoscope, trouve une référence majeure dans la position dialectique de Walter Benjamin, qui voyait dans le cinéma une possibilité de libération d'une conception traditionnelle et abstraite de l'art, vue comme expression absolue et unique, distante des hommes et de l'actualité, de l'histoire. Une nouvelle possibilité de discours est pour Kluge possible au moment où le cinéaste, tel un essayiste, se préoccupe de faire coïncider ou faire entrer en collision des pièces, des fragments, que le

[837] T. Elsaesser, *op. cit.*, p. 80.

cinéma dispose en forme et que l'histoire rend signifiants, tout en abandonnant l'illusion d'une forme exhaustive et globale de la connaissance. Une théorie du cinéma, donc, peut être repensée, selon un mouvement qui lie ensemble l'art et l'histoire, l'histoire du cinéma et la pensée, pour enfin déterminer des nouvelles figures. Le film se déplace vers une idée muséale au sens large : espace de vision, de discours, d'exposition des croisements qu'il cherche et offre au spectateur ; la contribution de Kluge à ce déplacement est d'avoir inventé, au cours de ses expérimentations, « une installation pour un musée permanent de l'idiosyncrasie et de l'héroïque persévérance humaines »[838].

Kluge reprend et actualise la possibilité d'une dialectique radicale des images et s'efforce de l'appliquer à la forme cinématographique. Son projet cinématographique et ensuite multimédia semble assigner un espace spécifique au réalisateur, qui est conçu comme un « passeur » de temporalités, un organisateur de « chocs » d'images. Ce à quoi il est appelé est une intervention (et aussi une position formelle) sur les matériaux de départ, grâce à une idée de montage comme outil de force propositionnelle, mais laissant en même temps un espace important au spectateur, à ses capacités d'opérer de manière créative et de créer des formes et des connexions entre des pièces disjointes et entre des temps éloignés. Chaque spectateur, à partir de certaines conditions (et matériaux) de départ, fera son propre cinéma et son histoire. Kluge écrit à ce propos : « A l'époque des nouveaux médias, dont je ne crains pas les capacités, mais bien leur incapacité, puissance destructrice dont ils emplissent la tête des gens, nous sommes, nous autres qui écrivons des textes, les gardiens des ultimes restes de la grammaire, de la grammaire du temps, c'est-à-dire de la distinction entre présent, futur, passé, gardiens de la différence »[839].

Il suffit par exemple la présentation d'un récit en images fixes, comme celui qui apparaît dans *La Force des Sentiments*, relatif à la construction des pavillons pour l'exposition universelle de Londres en 1851 au Crystal Palace. Kluge reprend directement les images d'objets exposés à Londres : une chaise longue, de la coutellerie de Solingen, un canon ; il les compare avec des photographies d'ouvriers qui ont construit les pavillons et d'autres

[838] *Ibid.*, *op. cit.*, 72.
[839] A. Kluge, *La différence*, dans Id., *op. cit.*, p. 98.

images de ce lieu de toutes les visions et les attractions. Mais il fait suivre les images de l'incendie qui a détruit les pavillons au cours des années 30 siècle suivant. Tout le passage nous rappelle la fonction et la présence des marchandises dans notre définition d'un rapport aux temps et aux images que nous nous faisons de ces temps. Elles sont les éléments dont nous disposons et aussi les phases de formation d'un certain *ordre* du temps possible : entre l'image fixe (la photographie), le cinéma qui s'engage dans un commentaire d'images fixes et la télévision, qui peut potentiellement poursuivre ce travail de gestion du réel historique et du temps.

Pour Kluge, tout fait signe et s'adresse selon une variabilité de directions. Son spectateur n'est plus seulement le récepteur d'un parcours, qui assignerait aux contenus et aux formes de l'essai un signifié déterminé. Il est pris dans le réseau d'images, textes et formations discursives, donc appelé à édifier des parties significatives d'un parcours entre histoire et images. Il est question de fabriquer une nouvelle durée des images, qui se définit avec notre travail *aujourd'hui*. Nos images *et* notre histoire : c'est une matière sur laquelle édifier des parcours en forme d'essai. Pour reprendre encore Kluge, « rien n'existe objectivement sans les émotions, les actions et les désirs […], sans les yeux et les sens des gens concernés »[840].

Les projets structurant une telle démarche sont tous issus d'une société projetée vers de nouvelles possibilités de vision. Mais il faut qu'un regard analytique rassemble tout ce qui, venant de notre histoire, passe par les formes médiatiques.

[840] « nothing exists objectively without the emotions, actions and desires […], without the eyes and the senses of the people involved », A. Kluge, « On Film and the Public Sphere », *op. cit.*, p. 206 (c'est moi qui traduit).

Conclusions

C'est à la notion de « dispositif », telle qu'elle a été déterminée par Giorgio Agamben, que nous pouvons maintenant nous référer. Le philosophe définit « dispositif » « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »[841]. Ainsi définie, la notion maintient une ampleur d'acceptions et affirme une pluralité de nœuds discursifs qui peuvent être rassemblés sous le même nom. Agamben ajoute à cette définition une considération ultérieurement importante : « Au développement infini des dispositifs de notre temps correspond un développement tout aussi infini des processus de subjectivation »[842] ; ce qui comporte une détermination possible du sujet contemporain comme quelqu'un qui se trouve pris dans un mouvement incessant de définition. Une partition s'affirme : « d'une part les êtres vivants (ou les substances), de l'autre les dispositifs à l'intérieur desquels ils ne cessent d'être saisis »[843].

Il est possible de cerner les transformations d'un sujet « qui cesse d'être le sujet d'une perception extérieure naturelle pour se livrer au choc de devenirs insolites »[844] et avec laquelle « se dessine un nouveau partage du sensible qui délaissant la perception perspectiviste subjective, repose sur le décentrement, la discontinuité, la sérialité »[845].

Entre les êtres vivants et les dispositifs, on trouve des sujets, qui sont ainsi définis par Agamben : « J'appelle sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs »[846]. Le dispositif n'a pas donc seulement la force d'une notion-clé de notre contemporanéité ; il s'agit aussi de voir comment il peut comporter des variations dans le système de définition de ce que nous appelons « sujet ».

---

[841] G. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Éditions Payot & Rivages, coll. « poche/Petite Bibliothèque », Paris 2007, p. 31.
[842] *Ibid.*, p. 33.
[843] *Ibid.*, p. 30.
[844] S. Liandrat-Guigues, *Une perception appareillée*, dans Id. (dir.), *Propos sur la flânerie*, Éditions L'Harmattan, coll. « esthétiques », Paris 2009, p. 12.
[845] *Ibid.*
[846] G. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, *op. cit.*, p. 32.

D'analyser comment des sujets peuvent être interceptés, modifiés, structurés par le seuil de jonction entre images et histoire. Nous avons pu remarquer comment certaines typologies de film-essai affirment la porosité de la frontière entre ces aspects, en proposant des chapitres d'une histoire culturelle des images débitrice d'un entrecroisement de durées et d'agencements temporels.

En suivant des directives d'expression personnelle, selon la longue tradition de la forme-essai, un certain imaginaire visuel conforme à la pratique de l'essai cinématographique participe d'un contexte où des identités, du spectateur mais aussi du filmeur ou du film-essayiste, se cherchent. Ce qui est en cours, à travers les actions et les transformation d'un « film-dispositif », est un processus de définition de parcours : entre la recherche en images, l'exploration du soi, le rapport entre les images et l'histoire (personnelle et globale).

D'un point de vue cinématographique, une autre question s'ajoute : c'est le rapport, souvent problématique, entre la masse des images que certains films-essai analysent, et la recherche possible de traces qui puissent faire de ces images des outils de construction mémorielle. Chez Godard, par exemple, le recueil des images d'une histoire du cinéma, en lieu de garantir la cohérence d'un récit historien, crée une dispersion temporelle de l'objet-cinéma, dont on veut souligner, entre autre, une certaine force de disposition temporelle, de questionnement de l'idée d'écriture historienne ; le travail de l'essayiste est non seulement d'archiver, de collectionner, et ensuite de diviser et de classer ses collections ; il doit aussi trouver un rapport (critique, historique, intellectuel, social) aux images qui se présentent désormais comme des ruines de l'Histoire, le signe, incertain, de ce que l'histoire a laissé derrière soi, un mouvement anachronique du temps. C'est dans les plis du temps que des formes de la culture et du temps peuvent parfois dévoiler de l'inattendu.

Le dispositif constitué par la forme du film permet d'interroger le côté le plus obscur du temps, ses éléments les plus inattendus ; et il permet aussi de chercher, dans les images, des pratiques d'élaboration d'enchaînements historiques possibles : écrit Karl Sierek que « les machines à produire des images deviennent des *lieux de mémoire* et […] obéissent dans une large

mesure à un mode d'enchaînement disparate, non causal et achronologique »[847]. Ce qui permet d' « éviter toute mise en relation monocausale entre les images et les idées »[848] correspond à une modalité nouvelle d'interprétation, qui montre les objets de l'analyse dans un panorama plus grand et à plusieurs visages ; nous sommes confrontés à des « objets sans nom, qui peuvent apparaître dans un *champ de visibilité* »[849] ; des objets qui font circuler les images et le temps et qui mènent « à la *mise en scène du mouvement* dans des *champs informationnels* de grandeur variable »[850].

La recherche proposée par certaines typologies de film-essai a montré une nouvelle description discursive, au sens que des films, en décrivant des réflexions, signalent le tracé (ou les tracés) qui nous font perturber, réviser, modifier le statut assigné aux images et, parallèlement, les identités de la matière temporelle. Nous nous intéressons à certaines pratiques dont le désir est évident d'organiser des opérations « à contretemps » au sein du monde des images et du monde historique. Chacun à sa manière, les auteurs traités dévoilent les potentialités d'un cinéma où il est question d'arrêter le temps à tout moment possible, en pratiquant des fissures, des lacérations, des ouvertures.

En envisageant comme une suspension du temps et de la chronologie, le champ de recherche est celui d'une pratique traitant « de l'usage, de la transmission, de la migration, de la transformation des images, de leur influence, de leur survivance, de leur résurgence, des causes et du sens de ce mouvement, des énergies qui le sous-tendent […], d'une topologie existentielle de l'univers des formes »[851]. Ces mouvements entre les images et les idées contribuent à « *interroger l'*inconscient *de l'histoire comme celui des images* »[852].

Dans *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, Siegfried Kracauer remarquait l'importance de saisir scientifiquement l' « incohérence des

[847] K. Sierek, *Programme de travail*, dans *Trafic*, n. 45, printemps 2003, p. 123.
[848] *Ibid*.
[849] P. Despoix, *Introduction. Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, dans P. Despoix - P. Schöttler (dir., avec la collaboration de Nia Perivolaropoulou), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, *op. cit.*, p. 23.
[850] K. Sierek, *op. cit.*, p. 125.
[851] H. Färber, *Une forme qui pense. Notes sur Aby Warburg*, dans *Trafic*, n. 45, *op. cit.*, p. 107.
[852] *Ibid.*, p. 106.

époques culturelles »[853] et la variabilité de leurs figures. Il sera question d'une stratégie qui puisse conjuguer les efforts de plusieurs espaces de recherche, pour mettre en évidence « les combinaisons dans lesquelles les pensées et les images communiquent leur contenu le plus lointain, le plus insaisissable, le plus secret »[854]. Comme il a été suggéré par Michel de Certeau, il est possible de penser un interdisciplinarité qui cherche à « saisir des constellations épistémologiques en train de se donner réciproquement un nouveau découpage de leurs objets et un nouveau statut de leurs procédures »[855].

Le discours théorique explore des figures changeantes, qui se forment et se déforment, qui cherchent des voies de définition et qui explorent en même temps des mouvements possibles de mutation. Une certaine pensée (des images, de l'histoire, de l'histoire des images) est demandée, qui défait et déconstruit les hiérarchies, les ordres, les « nécessités » de tout discours ; à travers l'expérience du film-essai, en tant que moteur faisant circuler de la temporalité, apparaît dans notre parcours la possibilité d'une description discontinue de phénomènes, de discours, de recherches de rapports. Toute vérité n'est pas montrée, ou simplement prélevée, mais montée, construite, structurée dans un réseau de correspondances ou résonances : n'importe quel discours de vérité est toujours déjà une opération de production du réel ou de classification de ses figures.

A des conditions spécifiques, certains films-essai explorent « un spectre gigantesque, à savoir le gigantesque cimetière de vérités mortes qu'est à nos yeux le passé ancien et récent de l'humanité »[856]. Que peut le cinéma en ce sens ? Quelles formations crée-t-il ? En explorant un temps du souvenir pour le faire surgir, ou le faire résonner avec d'autres tensions discursives, il affirme l'espace de ces mouvements entre images, histoires, dispositifs. Un certain type de film-essai révèle l'effort de ne pas donner définitivement à la pratique d'images une valeur absolue de vérité. Les images expliquent d'autres mouvements et en sont touchées à leur fois. Terme « fortement

[853] S. Kracauer, *L'Histoire. Des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 219.
[854] H. Färber, *op. cit.*, p. 114.
[855] M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, op. cit., p. 344.
[856] P. Veyne, *Conclusion générale*, dans R. Chartier - D. Eribon (dir.), *Foucault aujourd'hui. IX Rencontres Ina-Sorbonne 27 novembre 2004*, Éditions Ina-L'Harmattan, Paris 2006, p. 156.

polysémique et hétérogène »[857], le cinéma autorise à repenser des partages, à formaliser un espace de nouvelle formulation du sujet.

Il n'y a pas de fin (ni d'origine) de l'histoire, pas d'accomplissement, mais toujours une mise en examen de pratiques de discours et de vision. L'image, comme il a été rappelé par Georges Didi-Huberman à plusieurs reprises, est toujours la proposition de quelque chose d'inattendu, qui délie, défait des certitudes, démentit les discours qui semblaient les garants d'un ordre univoque, en sens culturel, historique, visuel et représentatif. L'image est un seuil de transformation. Des films travaillant des questions de mémoire aident le cinéma à faire de l'archive une réalité productive : productive parce que variable et discontinue, muable. La pratique essaystique de Marker le montre bien : signes d'un monde devenant de plus en plus image, ses films font parler des archives d'images, croisent plusieurs discours et témoignages, en exposant toute la compléxité du rapport entre une histoire jamais achevée, une mémoire en cherche de sa propre définition et les images.

Une histoire des regards et des représentations sera possible comme rapport dynamique « entre une place (les champs professionnel et politique), un ensemble de procédures (la pratique cinématographique) et la construction d'un récit »[858].

On peut penser au cas de Wenders : son voyage à Tokyo, effectué après le « grand » temps du cinéma, après la crise de la certitude d'un rapport entre les films et les choses, ne laisse pas la sensation d'une direction unique, d'un seul sens du monde visité et exploré. Il laisse flotter les traces de ce qui n'est plus, mais il veut aussi affirmer la présence d'un regard wendersien, qui a peur de ne pas se trouver mais qui se cherche, pris entre la crise (possible) d'une civilisation des images et celle d'un langage et d'une identité cinématographiques. La synthèse est impossible et le cinéma lui substitue un mouvement incessant entre les traces mémorielles de cultures, d'images, de gestes et d'actions humaines. Le film devient une opportunité pour faire retour sur la notion de « savoir » à partir d'un discours d'images.

---

[857] J. Aumont, *L'histoire du cinéma n'existe pas*, dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 21, n. 2-3, *op. cit.*, p. 155.

[858] S. Lindeperg, *Itinéraires : le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire*, dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques*, vol. 14, nn. 2-3, *op. cit.*, p. 194.

Dans certaines de ses formes, le cinéma permet de repenser et questionner l'histoire. Le film-dispositif, en tant que « metteur en agitation » de savoirs, de récits, d'histoires, déplace et disloque l'unité et la continuité de savoirs *sur* le cinéma et *en* cinéma. Donc, sur ses pratiques, sur les archives qu'il aura crée, sur les expériences qu'il a engendré au cours des années. Au moment où il crée des agencements, le dispositif construit aussi des séries entre pratiques (du savoir, de la vision) ; de telles pratiques, on dégage un savoir discontinu sur des événements instables et peu saisissables.

On peut évaluer la force d'une expérience de dispersion dans *Sans soleil*. Le discours du film est plus qu'une simple expérience mémorielle : il se veut un véritable banc d'essai pour toutes les expériences historiennes/mémorielles/visuelles à venir.

Le grand projet godardien ne garde plus les limites d'une écriture historienne et ainsi faisant, a le courage d'essayer de refonder une expérience de mémoire des images au moment des dites « crise » ou « mort » du cinéma. Le moyen vidéo est chez Godard une possibilité d'agencements de visions précédentes, demandant une rédemption en tant que « matériaux » pour une histoire à faire et pour une mémoire du cinéma dont la construction est encore en cours. Godard fait de l'histoire, et de son développement, un lieu plein d'ombres et de points obscurs, de lumières d'espoir (le cinéma « sacré », sa force de rédimer le réel : tout réel) et de longues nuits (le cinéma qui a collaboré avec l'ennemi nazi, le cinéma qui n'a pas vu ce qu'il était appelé à voir : les camps d'extermination). L'auteur, le spectateur et le théoricien voient passer plusieurs histoires dans les espaces de cet essai en vidéo. Des histoires se forment.

Kluge, enfin. Chez l'auteur allemand, le cinéma se dissout dans un espace plus vaste, en vue de la construction d'un nouveau récit historique/social. L'effort de Kluge vise à récupérer des traces des actions humaines passées, en sens utopique. Il en récupère, ou parfois il en reconstruit jusqu'à montrer les liens entre un travail de lecture de l'archive et un autre de nouvelle construction des espaces et des objets à y insérer. L'histoire se pense toujours au pluriel.

Dans les espaces entre ces problèmes, une forme de film-dispositif croise l'archive et en donne une série de positionnements possibles.

Une histoire faite de sauts, d'un mouvement désordonné mais productif. Le cinéma indique une direction à suivre, en créant de nouvelles formes d'une pensée sur le cinéma et sur l'histoire (et l'histoire du cinéma). En instituant certaines pratiques et formes de savoir, le dispositif fait passer des formes du temps dans le désordre, dans lesquelles s'inscrivent des mouvements, des changements dans des pratiques de connaissance, pour convoquer enfin des recherches, des explorations, des jonctions. Cela, toujours selon les exigences d'une certaine pratique historienne, pouvant contribuer à une problématisation de notre expérience du temps.

Dans sa recherche d'une forme de la connaissance anachronique, l'œuvre cinématographique s'installe dans un espace de fractures, d'écarts entre des styles, des formes, des langages. La superposition des éléments dessine un nouvel espace de production d'un certain type de savoir. Le travail des œuvres et les mouvements des temps produisent un nouveau dispositif spectatoriel, qui se déplace dans le manque d'unification ou de totalisation des expériences.

On peut ainsi envisager le cinéma comme lieu symbolique appelé à toujours se remettre en question, dans un contexte où il est touché par une certaine crise de la mémoire et par l'effet de formes audiovisuelles en cours de transformation. Dans les espaces d'une esthétique du film-essai, ce qui se joue et se détermine est un renouvellement de la culture mémorielle : dans la formation de dispositifs de souvenir qui cherchent un nouveau type d'expérience.

Entre l'archive et l'écriture historienne, un enchaînement de pratiques révèle progressivement une identité cinématographique selon un temps hybride, entre passé, présent et futur. Nous avons analysé des cas de film-essai où un travail de la mémoire est particulièrement évident, en rapport aux pratiques et aux exigences de l'écriture de l'histoire. Ce que ces expériences ont en commun est une certaine position face aux traumatismes et aux « blocs » temporels ; un positionnement, spécifique pour chaque auteur, émerge toujours par rapport à la gestion du souvenir : souvenir du cinéma, de son histoire, de l'histoire du siècle. La forme de l'essai cinématographique montre toujours un questionnement ouvert quant à la force heuristique de ces questions. En ce sens, Paul Ricœur nous rappelle

que « c'est à la compulsion de répétition qu'est opposé le travail du souvenir. Le souvenir se présente ainsi comme le terme d'un travail, d'une reconstruction laborieuse »[859].

Il est donc possible d'observer l'existence d'une interaction entre la recherche cinématographique dans le champ des dispositifs et le besoin d'un travail d'élaboration de longue durée d'une mémoire à écrire à partir de traces et d'occasions de mise en mouvement d'une archive de plus en plus étendue. Se constituent des séries, des rapports mais aussi des frictions entre des histoires (la guerre, l'art, la société, le système des médias) et des agencements ou des instances de montage. En passant par l'anachronisme et sa force heuristique, le cinéma s'efforce de générer les formes d'une mémoire collective possible. La mémoire personnelle permet par exemple à Godard de repenser et de redistribuer les formes du passé et du présent, en cherchant son identité de cinéaste et sujet d'images. Ou comme chez Kluge, qui ne conçoit pas de film ou d'émission de télévision sans raviver et repenser les formes de l'histoire et la difficulté du travail mémoriel ; il montre la vitalité heuristique de l'anachronisme en posant un doute salutaire sur la continuité de nos représentations historiennes et sur la trame d'images qui font notre histoire et qui questionnent notre mémoire. En tant qu'essayiste, il ne filme pas seulement des relations avec la politique, le pouvoir ou la loi, mais aussi, plus directement, le rapport de l'homme à l'histoire, à une histoire qui prend souvent son chemin bizarrement.

Il est question de valoriser un espace de travail conjoint, toujours à partir des questions de la visibilité et de l'exposition. En travaillant un écart entre formes, langages et temps, certains films-essai montrent leur appartenance à des modes de transmission. C'est selon cette logique que l'expérience des images et du temps se fait expérience de création, manière de la réception, possibilité d'agencement des durées de l'image. C'est toujours une situation où la transmission par images « conditionne la logique technique et la logique de l' 'histoire des hommes' »[860].

Saisies en tant que lieux de passage, d'échange, de transformation, certaines images affirment l'hypothèse d'un espace « moyen », moment de passage et d'échange entre des images et des histoires, des visions et des

[859] P. Ricœur, *Histoire et mémoire*, dans A. de Baecque - C. Delage (dir.), *op. cit.*, p. 22.
[860] J.-L. Déotte, *Le flâneur démocrate*, dans S. Liandrat-Guigues (dir.), *op. cit.*, p. 312.

perceptions, des mémoires multiples et des idées du futur, selon le signe d'un décentrement constant de la pratique du regard ; incertain entre plusieurs visibilités, entre plusieurs motifs, le sujet qui se cherche peut découvrir « un nouveau mode de réduction de l'hétérogénéité du monde selon un principe de similarité qui n'est plus hiérarchique »[861].

Il s'agit de penser un espace opérationnel où les images posent des questions en termes de cinéma, de théorie du film et d'historicité. Une notion spécifique apparaît, liée strictement à l'espace d'images qui nous intéresse. Cet espace ne donne pas un projet ou un sens garanti et orienté ; ce type de connaissance entre les images atteste une pensée critique en mouvement : la volonté de faire parler ces images, d'en souligner le pouvoir de témoignage, de discours mémoriel, de questionnement des ordres du savoir. Le cinéma a montré parfois une fonction de connaissance allant de pair avec des méthodologies de recherche et d'analyse des historiens. Il devient un opérateur qui détermine des temps et des espaces du contemporain ; des espaces qui sont néanmoins saturés du passé et de ses fantômes, mais qui continuent quand même d'offrir des ouvertures en termes de connaissance.

Le film-essai ajoute à cette préoccupation un questionnement de l'image. Elle se fait recherche, mouvement incessant, parfois découverte esthétique et historienne, position de nouveaux problèmes ou formulation nouvelle de vieilles questions. Toujours à *historiciser* et parallèlement à saisir comme *expérience de vision et d'écriture historienne/mémorielle*. Dans certaines formes cinématographiques de l'essai, on découvre des possibilités de connexion d'expériences, toujours selon une ligne ouverte et variable, permettant de saisir le mouvement constant des dispositifs de vision concernés.

A partir d'une co-appartenance des expériences, l'image se situe dans l'espace d'une opérativité entre des langages, des identités, des changements temporelles et des mutations de dispositifs.

[861] *Ibid.*, p. 315.

Filmographie

Balladenmagazin nr. 9 « Die Liebe stärt der Kalte Tod » (Allemagne 1995) - Alexander Kluge

Deutschland im Herbst (*L'Allemagne en automne*, R.F.A. 1978) - AA.VV

Histoire(s) du cinéma (France, 1988-97) - Jean-Luc Godard

Level Five (France, 1996) - Chris Marker

Die Macht des Gefühle (*La Force des Sentiments*, R.F.A. 1983) - Alexander Kluge

Sans soleil (France, 1996) - Chris Marker

16minutenfilme (Allemagne 2007) - Alexander Kluge

Tokyo-Ga (R.F.A./ États-Unis 1983) - Wim Wenders

Vermischte Nachrichten (R.F.A. 1986) - Alexander Kluge

Bibliographie

Esthétique

1. Études

Theodor W. Adorno, *Introduction aux écrits de Benjamin* [1955], dans Id., *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Éditions Flammarion, coll. « Champs essais », Paris 2009, p. 397-412.

Theodor W. Adorno, *Un étrange réaliste: Siegfried Kracauer* [1964], dans Id., *Notes sur la littérature*, *op. cit*., p. 263-283.

Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », Paris 2007.

Olivier Agard, *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*, CNRS Éditions, coll. « De l'Allemagne », Paris 2010.

Olivier Agard, *Siegfried Kracauer, phénoménologue de la crise moderne*, *Avant-propos* à S. Kracauer, *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, trad. S. Cornille, Éditions La Découverte, coll. « Théorie critique », Paris 2008, p. 5-19.

Jean-Paul Aron, *Les Modernes*, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », Paris 1984.

Dagmar Barnouw, *Critical Realism: History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer*, Éditions The Johns Hopkins University Press, coll. « Parallax », Baltimore - London 1994.

Charles Baudelaire, *Au-delà du romantisme. Écrits sur l'art*, Éditions Flammarion, coll. « Garnier Flammarion / Littérature française », Paris 1998.

Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, édition établie par Renato Solmi, Éditions Einaudi, coll. « ET Saggi »,Turin 1995.

Walter Benjamin, *L'auteur comme producteur*, dans Id., *Essais sur Bertolt Brecht*, trad. P. Laveau, Éditions François Maspero, Paris 1969, p. 107-128.

Walter Benjamin, *L'image proustienne*, dans Id., *Œuvres II*, trad. M. De Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », Paris 2000, p. 135-155.

Walter Benjamin, *Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*, dans Id., *Écrits français*, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », Paris 1991, p. 249-298.

Walter Benjamin, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, dans Id., *Ecrits français*, *op. cit.*, p. 147-248.

Walter Benjamin, *Œuvres choisies*, trad. M. De Gandillac, Éditions Julliard, Paris 1959.

Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Éditions Flammarion, coll. « Champs », Paris 1985.

Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX siècle - Les passages parisiens*, trad. J. Lacoste, Éditions du Cerf, coll. « Passages », Paris 1987.

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle. Exposé*, dans Id., *Écrits français*, *op. cit.*, p. 371-400.

Walter Benjamin, *A propos de quelques motifs baudelairiens*, dans Id., *Écrits français*, *op. cit.*, p. 316-318.

Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, édition établie par G. Schiavoni, Éditions Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi, Turin 2006.

Walter Benjamin, *Sur Baudelaire*, dans Id., *Écrits français*, *op. cit.*, p. 299-318.

Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, dans Id., *Écrits français*, *op. cit.*, p. 423-455.

Remo Bodei, *L'expérience et les formes. Le Paris de Walter Benjamin et de Siegfried Kracauer*, dans H. Wismann (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, Éditions du Cerf, coll. « Passages », Paris 1986, p. 33-48.

Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Éditions The MIT Press, Cambridge (Mass.) - Londres 1989.

Dominique Combe, *L'Oeuvre moderne*, dans Patrick Berthier - Michel Jarrety (dir.), *Histoire de la France littéraire. Tome 3. Modernités XIX-XX siècle*, Éditions P.U.F, coll. « Quadrige dicos poche », Paris 2006, p. 433-443.

Antoine Compagnon, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Éditions du Seuil, Paris 1990.

Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Éditions du Seuil, Paris 1998.

Maria Teresa Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*, Éditions Quodlibet, coll. « Quodlibet Studio », Macerata 2008.

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Éditions P.U.F, coll. « Epimethée », Paris 1968.

Gilles Deleuze, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, dans AA.VV**,** *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale. Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », Paris 1989, p. 185-193.

Jean-Louis Déotte, *L' Époque des appareils*, Éditions Lignes & Manifestes, coll. « Lignes - Léo Scheer », Paris 2004.

Jean-Louis Déotte, *Le flâneur démocrate*, dans Suzanne Liandrat-Guigues (dir.), *Propos sur la flânerie*, Éditions L'Harmattan, coll. « Esthétiques », Paris 2009, p. 309-319.

Fabrizio Desideri, *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Éditions Il melangolo, coll. « Opuscula », Gênes 2002, p. 7-52, p. 75-103 et p. 133-154.

Philippe Despoix - Nia Perivolaropoulou (dir.), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer, sociologue, critique, écrivain*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Philia », Paris 2001.

Georges Didi-Huberman, *« La condition des images par Georges Didi-Huberman ». Entretien avec Frédéric Lambert et François Niney*, dans Frédéric Lambert (dir.), *L'expérience des images. Umberto Eco Marc Augé Georges Didi-Huberman*, Éditions INA, coll. « Les entretiens de MédiaMorphoses », Paris 2011, p. 81-107.

Georges Didi-Huberman, *L'image brûle*, dans Laurent Zimmerman (dir.), *Penser par les images : autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Éditions Cécile Defaut, coll. « Philosophie », Nantes 2006, p. 11-52.

Thierry de Duve, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Éditions du Seuil, coll. « Critique », Paris 1989.

David Frisby, *Frammenti di modernità. Simmel, Kracauer, Benjamin*, trad. it. U. Livini, Éditions Il Mulino, coll. « Le occasioni », Bologne 1992.

Marc Jimenez, *L'Esthétique contemporaine*, Éditions Klincksieck, coll. « 50 questions », Paris 1999.

Siegfried Kracauer, *Adieu au passage des tilleuls*, dans Id., *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, *op. cit.*, p. 299-305.

Siegfried Kracauer, *Ennui*, dans Id., *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, *op. cit.*, p. 295-298.

Siegfried Kracauer, *La photographie*, dans Id., *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, *op. cit.*, p. 35-50.

Suzanne Liandrat-Guigues, *Une perception appareillée*, dans Id. (dir.), *Propos sur la flânerie*, Éditions L'Harmattan, coll. « Esthétiques », p. 11-20.

George Lukacs, *L'Ame et les formes*, trad. G. Haarscher, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », Paris 1974.

Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris 1979.

Pietro Montani (dir.), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Éditions Carocci, coll. « Studi superiori / Filosofia », Rome 2004.

Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Éditions Laterza, Rome-Bari 2010.

Mario Pezzella, *Image mythique et image dialectique. Remarque sur le « Passagenwerk »*, dans Heinz Wismann (dir.), *op. cit.*, p. 517-528.

Jacques Rancière, *L'image pensive*, dans Id., *Le spectateur émancipé*, Éditions La fabrique, Paris 2008, p. 115-140.

Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Éditions La fabrique, Paris 2000.

Enzo Traverso, *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*, Éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui / histoire contemporaine », Paris 2006.

Heinz Wismann (dir.), *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*

2. Articles

Ackbar Abbas, « On Fascination : Walter Benjamin's Images », dans *New German Critique*, n. 48, automne 1989, p. 43-62.
Michel Foucault, « Qu'est-ce-qu'un auteur ? », dans *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, n. 63, 1969, p. 73-104.
Gertrud Koch, « 'Not yet accepted anywhere' : Exile, memory and Image in Kracauer's Conception of History », dans *New German Critique*, n. 54, automne 1991, p. 95-109.
Rainer Rochlitz, « Walter Benjamin : une dialectique de l'image », dans *Critique*, XXXIX, n. 431, avril 1983, p. 287-319.

Histoire, mémoire, histoire et cinéma

1. Études

Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », Paris 2002.
Édouard Arnoldy, *De la rumeur infinie des archives. Questions posées aux fins d'une histoire de la production culturelle*, dans Irène Bessière - Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Éditions de l'INHA, Paris 2002, p. 27-39.
Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. it. S. Paparelli, Éditions Il Mulino, coll. « Testi e studi / Filologia e critica letteraria », Bologne 2002.
Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires, Paris 2008.
Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie? Histoire et archéologie d'un genre*, trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », Paris 2008.

Christa Blümlinger - Michèle Lagny - Sylvie Lindeperg - François Niney - Sylvie Rollet (dir.), *Théorème*, n. 14, « Théâtres de la mémoire. Mouvement des images », Éditions Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2011.

Fernand Braudel, *L'histoire des civilisations : le passé explique le présent*, dans Id., *Écrits sur l'histoire*, Flammarion, coll. « Champs », Paris 1969, p. 255-314.

Fernand Braudel, *Histoire et sciences sociales. La longue* durée dans Id., *op. cit.*, p. 41-83.

Fernand Braudel, *Histoire et sociologie*, dans Id., *op. cit.*, p. 97-122.

Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II. Extrait de la préface*, dans Id., *op. cit.*, p. 11-13.

Fernand Braudel, *Positions de l'histoire en 1950*, dans Id., *op. cit.*, p. 15-38.

Gian Piero Brunetta, *Storia e storiografia del cinema*, dans Id. (dir), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, Éditions Einaudi, Turin 2001, p. 191-219.

Peter Burke, *The French Historical Revolution. The 'Annales' School, 1929-89*, Éditions Polity Press - Basil Blackwell Ltd., Londres 1990.

Michel de Certeau, *L' Écriture de l'histoire*, Éditions Gallimard, coll. « Folio histoire », Paris 1975.

Michel de Certeau, *L'histoire, science et fiction*, dans Id., *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », Paris 1987, p. 66-96.

Christophe Charle, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Éditions Armand Colin, coll. « Le temps des idées », Paris 2011.

Roger Chartier, *La vérité entre fiction et histoire*, dans Antoine de Baecque - Christian Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Éditions Complexe, coll. « Histoire du temps présent », Bruxelles 1998, p. 29-44.

Jean Chesneaux, *Habiter le temps*, Éditions Bayard, coll. « Société », Paris 1996.

Michele Cometa - Salvo Vaccaro (dir.), *Lo sguardo di Foucault*, Éditions Meltemi, coll. « Universale Meltemi », Rome 2007.

Gilles Deleuze, *Foucault*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris 1986.

Jacques Derrida, *Mal d'archive une impression freudienne*, Éditions Galilée, coll. « Incises », Paris 1995.

Philippe Despoix - Peter Schöttler, *Introduction. Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, dans Id. (dir., avec la collaboration de Nia Perivolaropoulou), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme - Les Presses de l'Université de Laval, coll. « Philia », Paris - Laval, 2006, p. 5-10.

Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2009.

Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2010.

Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2009.

François Dosse, *Paul Ricœur, Michel de Certeau. L'Histoire : entre le dire et le faire*, Éditions de L'Herne, coll. « Glose », Paris 2006.

François Dosse, *Récit*, dans Christian Delacroix - François Dosse - Patrick Garcia - Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies, II. Concepts et débats*, Éditions Gallimard, coll. « Folio histoire », p. 862-876.

Douwe Draaisma, *Une histoire de la mémoire*, Éditions Flammarion, coll. « Documents et Essais », Paris 2010.

Arlette Farge, *La chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv. Essai*, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », Paris 2000.

Arlette Farge, *« Le cinéma est la langue maternelle du siècle ». Entretien*, dans Antoine de Baecque, *Feu sur le quartier général ! Le cinéma traversé : textes, entretiens, récits*, Éditions de la Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Paris 2008, p. 133-146.

Arlette Farge, *Écriture historique, écriture cinématographique*, dans Antoine de Baecque - Christian Delage (dir.), *op. cit.*, p. 111-125.

Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX siècle », Paris 1989.

Arlette Farge, *L'Instance de l'événement*, dans Dominique Franche - Sabine Prokhoris - Yves Roussel - Roger Rotmann (dir.), *Au risque de Foucault*, Éditions du Centre Pompidou, coll. « Supplémentaires », Paris 1997, p. 19-29.

Marc Ferro, *Film et Histoire*, Éditions de l'EHESS, coll. « L'Histoire et ses représentations », Paris 1984.

Henri Focillon, *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, Éditions P.U.F., coll. « Quadrige », Paris 1970.

Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris 1969.

Michel Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, dans Id., *Dits et écrits 1954-1988*, vol. II : 1970-1975, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », Paris 1994.

Michel Foucault, *Il sapere e la storia. Due risposte sull'epistemologia*, trad. M. De Stefanis, Éditions Savelli, coll. « Cultura politica », Milan 1979.

Dario Gentili, *Il tempo della storia. Le tesi 'sul concetto di storia' di Walter Benjamin*, Éditions Guida, Naples 2002.

Carlo Ginzburg, *Détails, gros plan, micro-analyse*, dans Philippe Despoix - Peter Schöttler (dir., avec la collaboration de Nia Perivolaropoulou), *op. cit.*, p. 45-64.

Jean-Luc Godard - Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Éditions Farrago, Tours 2000.

André Gaudreault, *Il ritorno del pendolo : storia di un ritorno in forza… della Storia*, dans Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, *Teorie, strumenti, memorie*, *op. cit.*, p. 221-244.

Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* [1925], Éditions P.U.F., coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris 1952.

Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* [1950], Éditions Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », Paris 1997.

Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2006.

François Hartog, *Anciens, modernes, sauvages*, Éditions Galaade, coll. « Points essais », Paris 2005.

François Hartog. *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Éditions Gallimard, coll. « Folio histoire », Paris 2005.

François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX siècle », Paris 2003.

Reinhart Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, trad. it. A. Marietti Solmi, Éditions CLUEB, coll. « Passato Futuro », Bologne 2007.

Reinhart Koselleck, *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, trad. it. C. Sandrelli, Éditions Il Mulino, coll. « Intersezioni », Bologne 2009.

Siegfried Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, trad. C. Orsoni, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », Paris 2006.

George Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, trad. it. G. Casatello, Éditions Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », Turin 2002.

Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Éditions Armand Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », Paris 1992.

Jean Leduc, *Les historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Éditions du Seuil, coll. « Points histoire », Paris 1999.

Jacques Le Goff, *Préface* à Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Éditions Armand Colin, Paris 2007, p. 7-30.

Sabina Loriga, *Le mirage de l'unité historique*, dans Philippe Despoix - Peter Schöttler, (dir., avec la collaboration de Nia Perivolaropoulou), *op. cit.*, p. 29-44.

Michael Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses 'sur le concept d'histoire'*, Éditions P.U.F., coll. « Pratiques théoriques », Paris 2001.

Michael Löwy, *Walter Benjamin critique du progrès : à la recherche de l'expérience perdue*, dans Heinz Wismann (dir.), *op. cit.*, p. 629-640.

Hervé Martin, *Le doute sur l'histoire*, dans Guy Bourdé - Hervé Martin, avec la collaboration de P. Belmand, *Les écoles historiques*, Éditions du Seuil, coll. « Points histoire », Paris 1983, p. 339-362.

Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Éditions Macula, coll. « Vues », Paris 1998.

Stéphane Mosès, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris 1992.

Arno Münster, *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire. Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme « mélancolique »*, Éditions Kimé, coll. « Philosophie, épistémologie », Paris 1996.

Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, 3 vol., Éditions Gallimard, coll. « Quarto », Paris 1997.

Pierre Nora, *Le retour de l'événement*, dans Jacques Le Goff - Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, *I. Nouveaux problèmes*, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », Paris 1974, p. 210-228.

Peppino Ortoleva, *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Éditions Il Saggiatore, coll. « Quality Paperback », Milan 2002.

Herman Parret, *Tre lezioni sulla memoria*, trad. it. A. Mengoni et O. Calabrese, Éditions Le Monnier Università, coll. « Prospettive », Florence 2005.

Charles Péguy, *Clio*, Éditions Gallimard, Paris 1932.

Nia Perivolaropoulou - Philippe Despoix, *« L'histoire est un amusement de vieillard ». Postface* à Siegfried Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 295-313.

Philippe Poirrier, *Les Enjeux de l'histoire culturelle. L'histoire en débats*, Éditions du Seuil, coll. « L'Histoire en débats », Paris 2004.

Krzysztof Pomian, *L'Ordre du temps*, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », Paris 1984.

Antoine Prost, *Temps*, dans Christian Delacroix - François Dosse - Patrick Garcia - Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies, II. Concepts et débats*, Éditions Gallimard, coll. « Folio histoire », p. 903-911.

Leonardo Quaresima, *Relire Kracauer*, dans Irène Bessière - Jean A. Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, *op. cit.*, p. 311-337.

Jacques Rancière, *L'historicité du cinéma*, dans Antoine de Baecque - Christian Delage (dir.), *op. cit.*, p. 45-60.

Jacques Revel, *Un Exercice de désorientement: Blow up. Entretien*, dans Antoine de Baecque - Christian Delage (dir.), *op. cit.*, p. 99-110.

Jacques Revel, *Le fardeau de la mémoire*, dans Id., *Un parcours critique. Douze exercices d'histoire sociale*, Éditions Galaade, coll. « Sciences humaines », Paris 2006, p. 371-387.

Jacques Revel, *Siegfried Kracauer et le monde d'en-bas*, *Présentation* de S. Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, *op. cit.*, p. 7-42.

Paul Ricœur, *Histoire et mémoire*, dans Antoine de Baecque - Christian Delage (dir.), *op. cit.*, p. 17-28.

Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », Paris 2000.

Paul Ricœur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, trad. it. N. Salomon, Éditions Il Mulino, coll. « Intersezioni », Bologne 2004.

Régine Robin, *La mémoire saturée*, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », Paris 2003.

Philip Rosen, *Change mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Éditions University of Minnesota Press, Minneapolis 2001.

Robert A. Rosenstone (dir.), *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Éditions Princeton University Press, Princeton 1995.

Jakob Tanner, *Le voyage de l'historien. Temps et contingence chez Kracauer*, dans Philippe Despoix - Peter Schöttler (dir., avec la collaboration de Nia Perivolaropoulou), *op. cit.*, p. 65-75.

Enzo Traverso, *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Éditions La fabrique, Paris 2005.

Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Éditions du Seuil, coll. « Points histoire », Paris 1971.

Paul Veyne, *Conclusion générale*, dans Roger Chartier - Didier Eribon (dir.), *Foucault aujourd'hui. IX Rencontres Ina-Sorbonne 27 novembre 2004*, Éditions Ina-L'Harmattan, coll. « Les Médias en actes », Paris 2006, p. 155-163.

Paul Veyne, *L'Inventaire des différences. Leçon inaugurale au Collège de France*, Éditions du Seuil, Paris 1976.

Paul Veyne, *Michel Foucault. La storia, il nichilismo e la morale*, Éditions Ombre Corte, coll. « Cartografie », Vérone 1998.

Paul Veyne, *Le quotidien et l'intéressant. Entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski*, Éditions Hachette, coll. « Hachette Littérature », Paris 1995.

Johanne Villeneuve - Brian Neville - Claude Dionne, *La mémoire des déchets. Essais sur la culture et la valeur du passé*, Éditions Nota Bene, Québec 1999.

Michel Vovelle, *L'histoire et la longue durée*, dans J. Le Goff (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Éditions Complexe, coll. « Historiques », Bruxelles 2006, p. 77-108.
Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », Paris 1987.

2. Articles

François Albera, « Leçons d'histoire(s) (en France) », dans *1985. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n. 50, décembre 2006, p. 9-27.
François Albera - François de la Bretèque - Michèle Lagny - Laurent Le Forestier, « Dialogue avec Antoine de Baecque sur 'L'Histoire-caméra' », dans *1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n. 60, mars 2010, p. 9-31.
Édouard Arnoldy, « Le cinéma*, outsider* de l'histoire *?* Propositions en vue d'une histoire en cinéma », dans *1985. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n. 55. juin 2008, p. 7-25.
Édouard Arnoldy, « De la dispersion en histoire du cinéma », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 23, n. 1, *Cinélekta 7 - Recherches actuelles*, automne 2012, p. 73-92.
Édouard Arnoldy, « Présentation », dans Id. (dir.), *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 14, n. 2-3, printemps 2004, « Histoires croisées des images » (numéro préparé sous la responsabilité d' Édouard Arnoldy), p. 7-18.
Jacques Aumont, « L'histoire du cinéma n'existe pas », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 21, n. 2-3, *op. cit.*, p. 153-168.
Antoine de Baecque, « L'histoire qui revient. La forme cinématographique de l'histoire dans 'Caché' et 'La Question humaine' », dans *Annales. Histoires, Sciences Sociales*, LXIII, n. 6, novembre-décembre 2008, p. 1275-1301.

Charles-Marc Bosséno, « Les ailes de l'Histoire. Éditorial », dans *Vertigo-Esthétique et histoire du cinéma*, n. 16, janvier 1997, « Le cinéma face à l'histoire », p. 7-10.

Alessia Cervini, « Un'immagine della storia », dans *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni*, I, n. 2, mai-août 2007, « Archivio », p. 85-96.

Roger Chartier, « Le monde comme représentation », dans *Annales E.S.C.*, XLIV, n. 6, 1989, p. 1505-20.

Christian Delage, « Cinéma, Histoire. La réappropriation des récits », dans *Vertigo-Esthétique et histoire du cinéma*, n. 16, *op. cit.*, p. 13-22.

Thomas Elsaesser, « The New Film History as Media Archaeology », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 14, n. 2-3, *op. cit.*, 75-117.

Helmut Färber, « Une forme qui pense. Notes sur Aby Warburg », dans *Trafic*, n. 45, printemps 2003, p. 104-120.

Michel Foucault, « Sur les façons d'écrire l'histoire », entretien dans *Les Lettres Françaises*, 1187, 1967, p. 6-9.

Carl Havelange, « L'image incertaine. Plaidoyer pour une histoire culturelle du cinéma et de la photographie », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 14, n. 2-3, *op. cit*., p. 179-189.

Laurent Le Forestier, « Présentation », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 21, n. 2-3, « Des procédures historiographiques en cinéma » (numéro préparé sous la responsabilité de Laurent Le Forestier), printemps 2011, p. 7-26.

Sylvie Lindeperg, « Itinéraires : le cinéma et la photographie à l'épreuve de l'histoire », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 14, n. 2-3, *op. cit*., p. 191-210.

Karl Sierek, « Programme de travail », dans *Trafic*, n. 45, *op. cit.*, p. 121-127.

3. Numéros spéciaux de revues

CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies, vol. 14, n. 2-3, « Histoires croisées des images » (numéro préparé sous la responsabilité d' Édouard Arnoldy).
CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies, vol. 21, n. 2-3, « Des procédures historiographiques en cinéma » (numéro préparé sous la responsabilité de Laurent Le Forestier).
Le Genre humain, n. 27, été-automne 1993, « L'ancien et le nouveau ».
Iris. Revue de théorie de l'image et du son, n. 19, automne 1995, « Cinéma, souvenir, film. Memory in cinema and films ».
Vertigo-Esthétique et histoire du cinéma, n. 16, janvier 1997, « Le cinéma face à l'histoire ».
Vingtième siècle. Revue d'histoire, n. 46, juillet 1995, « Cinéma, le temps de l'histoire ».

L'essai, l'essai cinématographique

1. Études

Theodor W. Adorno, *L'essai comme forme* [1954], dans Id., *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 5-29.
Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Éditions Payot, coll. « Langues et sociétés/Payot », Paris 1982.
André Belleau, *Petite essayistique*, dans François Dumont (dir.), *Approches de l'essai. Anthologie*, Éditions Nota bene, coll. « Visées critiques », Montréal 2003, p. 159-163.
Réda Bensmaïa, *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*, Éditions University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.
Alfonso Berardinelli, *La critica come saggistica*, dans Id., *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Éditions Marsilio, coll. « Biblioteca », Venise 2002, p. 17-48.

Patrick Berthier, *L'essai au XIX siècle*, dans Patrick Berthier - Michel Jarrety (dir.), *Histoire de la France littéraire. Tome 3. Modernités XIX-XX siècle*, op. cit., p. 589-615.

Christa Blümlinger, *L'essai et le cinéma*, dans Suzanne Liandrat-Guigues - Muriel Gagnebin (dir.), *L'Essai et le cinéma*, Éditions Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », Seyssel 2004, p. 49-66.

Michel Butor, *Essai sur les 'Essais'*, Éditions Gallimard, coll. « Les Essais », Paris 1967.

Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Éditions Hachette, coll. « Contours littéraires », Paris 1992.

Timothy Corrigan, *The Essay Film : From Montaigne*, *After Marker*, Éditions Oxford University Press, New York 2011.

Jean Epstein, *Culture cinématographique* [1945], dans D. Banda et J. Moure (dir.), *Le cinéma : l'art d'une civilisation*, Éditions Flammarion, coll. « Champs / arts », Paris 2011, p. 425-428.

Charles Forsdick - Andrew Stafford (dir.), *The Modern Essay in French. Movement, Instability, Performance*, Éditions Peter Lang, Bern 2005.

Pierre Glaudes, *L'essai : métamorphoses d'un genre*, Éditions Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », Toulouse 2002.

Pierre Glaudes - Jean-François Louette, *L'Essai*, Éditions Hachette, coll. « Contours littéraires », Paris 1999.

Graham Good, *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, Éditions Routledge, Londres 1988.

Robert Lane Kauffmann, *La voie diagonale de l'essai : une méthode sans méthode*, dans François Dumont (dir.), *op. cit*., p. 183-228.

Suzanne Liandrat-Guigues, *Un art de l'équilibre*, dans Suzanne Liandrat-Guigues - Muriel Gagnebin (dir.), *op. cit.*, p. 7-12.

Jean-François Louette, *L'essai au XX siècle*, dans Patrick Berthier - Michel Jarrety (dir.), *op. cit.*, p. 616-660.

George Lukacs, *Nature et forme de l'essai* [1911], dans François Dumont (dir.), *op. cit.*, p. 15-48.

Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX siècle*, Éditions Belin, coll. « L'extreme contemporain », Paris 2006.

Jean Marcel, *Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole*, dans François Dumont (dir.), *op. cit.*, p. 85-103.

Michel de Montaigne, *Essais* [1580-95], Éditions P.U.F., coll. « Quadrige », Paris 2004.

David Montero, *Thinking Images : The Essay Film as Dialogic Form in European Cinema*, Éditions Peter Lang, Bern 2012.

José Moure, *Essai de définition de l'essai au cinéma*, dans Suzanne Liandrat-Guigues - Muriel Gagnebin (dir.), *op. cit.*, p. 25-39.

Claire de Obaldia, *L'Esprit de l'essai. De Montaigne à Borgès*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », Paris 2005.

Laura Rascaroli, *The Personal Camera : Subjective Cinema and The Essay Film*, Éditions Wallflower, Londres - New York 2009.

Jean Starobinski, *Peut-on définir l'*essai *?*, dans François Dumont (dir.), *op. cit.*, p. 165-182.

Jean Terrasse, *L'essai ou le pouvoir des mythes*, dans François Dumont (dir.), *op. cit.*, p. 105-135.

Éric Vigne, *L'Essai*, Éditions ADPF-Publications, coll. « N/A », Paris 1997.

2. Articles

Françoise Asso, « L'essai personnel », dans *La Quinzaine littéraire*, n. 532, 16-31 mai 1989, p. 31.

Alexandre Astruc, « L'avenir du cinéma », dans *Trafic*, n. 3, été 1992, p. 151-158.

Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo », dans *Trafic*, n. 3, *op. cit.*, p. 147-150.

Max Bense, « L'essai et sa prose », dans *Trafic*, n. 20, automne-hiver 1996, p. 134-142.

Nicole Brenez, « Quatre dimensions de l'essai filmique », dans *Bref-Le magazine du court métrage*, n. 65, dossier « Les essais cinématographiques », mars-avril 2005, pp. 22-24.

Christian Chabanis, « L'essai est-il un genre ? », dans *Les Nouvelles Littéraires*, 7 janvier 1973, p. 6.

Jacques Kermabon, « Penser en cinéma », dans *Bref-Le magazine du court métrage*, n. 65, *op. cit.*, p. 19-21.
Cesare Zavattini, « Del film inchiesta, autobiografico e di altro » [1963], dans Id., *Opere. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.*, Éditions Bompiani, Milan 2002, p. 907-927.
Cesare Zavattini, « Quelques idées sur le cinéma »[1952], dans D. Banda - J. Moure (dir.), *op. cit.*, p. 385-391.

L'anachronisme

1. Études

Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX siècle », Paris 2000.
Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », Paris 2008.
Hannah Arendt, *La crise de la culture*, trad. sous la direction de P. Lévy, Éditions Gallimard, coll. « Folio histoire », Paris 1972.
Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, trad. J. Lacoste, Éditions Payot, coll. « Critique de la théorie », Paris 1978.
Laura Boella, *Introduzione. Il presente come storia (raccontata)*, dans Ernst Bloch, *Eredità del nostro tempo*, Éditions Il Saggiatore, Milan 1992, p. IX-XXIII.
Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Éditions P.U.F., coll. « Epimethée », Paris 1968.
Jacques Derrida, *Nietzsche e la macchina. Intervista con Richard Beardsworth*, Éditions Mimesis, coll. « Volti », Milan - Udine 2010.
Jacques Derrida, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris 1993.
Philippe Despoix, *Une histoire autre ? (Re)lire 'History. The Last Things Before the Last'*, dans Philippe Despoix - Peter Schöttler (dir., avec la collaboration de Nia Perivolaropoulou), *Siegfried Kracauer penseur de l'histoire*, *op. cit.*, p. 13-28.

Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire, 3*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2011.
Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris 1992.
Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris 2000.
Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2002.
Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2009.
Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2*, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », Paris 2010.
François Dosse, *Anachronisme*, dans Christian Delacroix - François Dosse - Patrick Garcia - Nicolas Offenstadt (dir.), *op. cit.*, p. 664-675.
Olivier Dumoulin, *Anachronisme*, dans André Burguière (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Éditions P.U.F., Paris 1986, p. 34.
André Green, *Le temps éclaté*, Éditions de Minuit, coll. « Critique, Paris 2000.
Friedrich Nietzsche, *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, dans Id., *Considérations inactuelles I et II*, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », Paris 1990, p. 91-208.
Daniel Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », Paris 1990.
Françoise Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Éditions du Cerf, coll. « Biblio essais », Paris 1994.

2. Articles

Jacques Derrida, Il concetto di archivio : un'impressione freudiana, dans *aut aut*, n. 264, « L'epoca della psicoanalisi », novembre-décembre 1994, p. 109-142.

Georges Didi-Huberman, « Connaissance par le kaléidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », dans *Études photographiques*, n. 7, mai 2000, p. 4-27.
Georges Didi-Huberman - Patrick Lacoste, « Dialogue sur le symptôme », dans *L'Inactuel*, n. 3, 1995, p. 191-226.
Georges Didi-Huberman, « L'histoire de l'art à rebrousse-poil : temps de l'image et travail au sein des choses selon Walter Benjamin », dans *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 72, été 2000, p. 92-117.
Georges Didi-Huberman, « The History of Art is an Anachronistic Discipline. Critical Reflections », dans *Artforum International*, XXXIII, n. 5, janvier 1995, p. 64-65 et p. 103-104.
Pierre Fédida, « Passé anachronique et passé reminiscent », dans *L'écrit du temps*, n. 10, 1985, p. 23-45.
Evelyne Grossmann - Paola Marrati, « Qu'est qu'une pensée intempestive ? (De Deleuze à Lynch) », dans *Rue Descartes*, n. 59, 2008 / 1, p. 2-5.
Nicole Loraux, « Éloge de l'anachronisme en histoire », dans *Le Genre humain*, n 27, juin 1993, p. 23-29.
Laura Odello, « Nota sulla politica delle sopravvivenze », dans *aut aut*, n. 348, « Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini », décembre 2010, p. 28-31.
Antonio Somaini, « Montaggio e anacronismo », dans *aut aut*, n. 348, *op. cit.*, p. 84-100.
Jacques Rancière, « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien », dans *L'Inactuel*, n. 6, automne 1996, p. 67-68.
Aby Warburg, « Mnémosyne (Introduction) », dans *Trafic* n. 9, hiver 1994, p. 38-44.

Esthétique du cinéma

1. Études

Sylviane Agacinski, *Postface : Penser avec le cinéma*, dans *CinémAction*, n. 94, I trimestre 2000, « Cinéma et philosophie », p. 214-220.

Giorgio Agamben, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Éditions Desclée De Brouwer, coll. « Arts et esthétique », Paris 2004.

Lucilla Albano, *Il secolo della regia. La figura e il ruolo del regista nel cinema*, Éditions Marsilio, coll. « Saggi Marsilio », Venise 1999.

Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Éditions Oxford University Press, Oxford - New York 1984.

Édouard Arnoldy, *A perte de vues. Images et 'nouvelles technologies' d'hier et d'aujourd'hui*, Éditions Labor, Bruxelles 2005.

Jacques Aumont, *A quoi pensent les films*, Éditions Séguier, Paris 1996.

Jacques Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Éditions des
Cahiers du cinéma, coll. « 21ème siècle », Paris 2007.

Jacques Aumont - Michel Marie, *L'Analyse des films*, Éditions Nathan, coll. « Nathan cinéma », Paris 1988.

Jacques Aumont - Alain Bergala - Michel Marie - Marc Vernet, *Esthétique du film*, Éditions Nathan, coll. « Nathan cinéma », Paris 1998.

Antoine de Baecque, *Les traversées du cinéma*, dans Id., *Feu sur le quartier général ! Le cinéma traversé : textes, entretiens, récits*, *op. cit.*, p. 12-39.

Raymond Bellour, *L'analyse flambée*, dans id., *L'Entre-Images*, *Photo. Cinéma. Vidéo*, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », Paris 2002 (nouvelle édition revue et corrigée), p. 19-22.

Raymond Bellour, *Autoportraits*, dans Id., *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, *op. cit.*, p. 271-337.

Raymond Bellour, *L'Entre-Images*, dans *Id.*, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, *op. cit.*, p. 11-17.

Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, Éditions P.O.L., Paris 1999.

Raymond Bellour - Catherine David, Christine Van Assche (dir.), *Passages de l'image*, Éditions Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou, Paris 1990.

Paolo Bertetto (dir.), *Metodologie di analisi del film*, Éditions Laterza, coll. « Biblioteca Universale », Rome - Bari 2006.

Gabriele Biotti, *Devant les archives d'images. Pour une révision des concepts canoniques de 'regard' et de 'connaissance' dans le cinéma*, dans Pietro Bianchi - Giulio Bursi - Simone Venturini (dir.), *Il canone cinematografico / The film canon*, Éditions Forum, Udine 2011, p. 135-140.

Stéphane Bouquet, *De sorte que tout communique*, dans Antoine de Baecque - Gabrielle Lucantonio (dir.), *Théories du cinéma*, Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Petite anthologie des Cahiers du cinéma », Paris 2001, p. 200-212.

Francesco Casetti, *L'Occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Éditions Bompiani, coll. « Studi Bompiani », Milan 2005.

Roberto De Gaetano (dir.), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, Éditions Pellegrini, coll. « Frontiere / oltre il cinema », Cosenza 2011.

Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris 1983.

Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », Paris 1985.

Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Éditions Pratiche, coll. « Nuovi Saggi », Parme 1993.

Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Éditions Le Lettere, coll. « Saggi », Florence 2008.

Mary Anne Doane, *The Energence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Éditions Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2002.

Philippe Dubois, *La Question vidéo entre cinéma et art contemporain*, Éditions Yellow Now, coll. « Côté cinéma », Crisnée 2011.

Guy Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Éditions Nathan, coll. « Nathan cinéma », Paris 1995.

Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Articles, essais, entretiens*, Éditions Belfond, coll. « Cahiers du cinéma », Paris 1968.

Vinzenz Hediger, *Benjamin's Challenge: If Art Is No Longer the Same after Cinema, then What about History?*, dans Francesco Casetti - Jane Gaines - Valentina Re (dir.), *Dall'inizio alla fine / In the Very Beginning, at the Very End*, Éditions Forum, Udine 2010, p. 455-463.

Pierre-Damien Huyghe, *Une expérience sans perspective*, dans Suzanne Liandrat-Guigues (dir.), *op. cit.*, 321-339.

Youssef Ishaghpour, *L'Histoire continue, le cinéma aussi*, dans Id., *Historicité du cinéma*, Éditions Farrago, Tours 2004, p. 51-60.

Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, trad. D. Blanchard et C. Orsoni, Éditions Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », Paris 2010.

Patrick Leboutte, *Ces films qui nous regardent. Une approche du cinéma documentaire*, Éditions de la Médiathèque de la communauté française de Belgique, Bruxelles 2002.

Suzanne Liandrat-Guigues, *Modernes flâneries du cinéma*, Éditions de l'Incidence, Paris 2009.

Lino Micciché, *Filmologia e filologia. Studi sul cinema italiano*, Éditions Marsilio, coll. « Elementi », Venise 2002.

François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Éditions Klincksieck, coll. « 50 questions », Paris 2009.

François Niney (dir.), *L' Épreuve du monde. Entre réel et fiction*, Éditions A.C.O.R., Saint-Sulpice-sur-Loire 2000.

François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Éditions De Boeck, coll. « Arts et cinéma », Bruxelles 2000.

Angel Quintana, *Virtuel ? A l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, Éditions des Cahiers du cinéma, coll. « 21ème siècle », Paris 2008.

Jacques Rancière, *Le destin des images*, Éditions La fabrique, Paris 2003.

Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, Éditions La fabrique, Paris 2011.

Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Éditions du Seuil, Paris 2001.

Bruno Roberti, *Immagini in fuga*, dans Alessandro Canadè (dir.), *Benjamin il cinema e i media*, Éditions Pellegrini, coll. « Frontiere. Oltre il cinema », Cosenza 2007, p. 151-185.

Pierre Sorlin, Les fils de Nadar : le « siècle » de l'image analogique, Éditions Nathan, coll. « Fac. Série cinéma », Paris 1997.

Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Éditions Aubier-Montaigne, coll. « Histoire », Paris 1977.

Giorgio Tinazzi, *La copia originale: cinema, critica, tecnica*, Éditions Marsilio, Venise 1983.

Luc Vancheri, *Le cinéma après l'époque du cinéma*, dans Maxime Scheinfeigel (dir.), *Le cinéma, et après ?*, Éditions Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », Rennes 2010, p. 19-24.

Luc Vancheri, *Cinémas contemporains. Du film à l'installation*, Éditions Aléas, coll. « Cinéma », Lyon 2009.

Luc Vancheri (dir.), *Images contemporaines. Arts, formes, dispositifs*, Éditions Aléas, coll. « Cinéma », Lyon 2009.

Federico Vitella, *Il montaggio nella storia del cinema. Tecniche, forme, funzioni*, Éditions Marsilio, coll. « Episodi », Venise 2009.

Dork Zabunyan, *Ce que peut un film : Foucault et le savoir cinématographique*, dans Patrice Maniglier - Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma*, Éditions Bayard, Paris 2011, p. 11-47.

2. Articles et entretiens

Giorgio Agamben, « Le cinéma de Guy Debord », dans *Trafic*, n. 22, été 1997, p. 56-61.

Richard W. Allen, « The Aesthetic Experience of Modernity: Benjamin, Adorno and Contemporary Film Theory », dans *New German Critique*, n. 40, « Special Issue on Weimar Film Theory », hiver 1987, p. 225-240.

Jacques Aumont, « Un film peut-il être un acte de théorie ? », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques* / *Journal of Film Studies*, vol. 17, n. 2-3, « La théorie du cinéma, enfin en crise », printemps 2007 (numéro préparé sous la responsabilité de Roger Odin), p. 193-211.

Christa Blümlinger, « Cultures de remploi - questions de cinéma », dans *Trafic*, n. 50, « Qu'est-ce que le cinéma ? », été 2004, p. 337-354.

Francesco Casetti, « Theory, Post-theory, Neo-theories : Changes in Discourses, Changes in Objects », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques* / *Journal of Film Studies*, vol. 17, n. 2-3, *op. cit.*, p. 33-45.

Gilles Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran », dans *Cahiers du cinéma*, n. 380, février 1986, p. 25-32.

Michel Frizot, « Qu'est-ce qu'une invention ? (le cinéma). La technique et ses possibles », dans *Trafic*, n. 50, *op. cit.*, p. 316-326.

Miriam Hansen, « Benjamin, Cinema and Experience : 'The Blue Flower in the Land of Technology' », dans *New German Critique*, n. 40, *op. cit.*, p. 179-224.

Youssef Ishaghpour, « La fleur bleue du réel. Entretien », dans *Vertigo-Esthétique et histoire du cinéma*, n. 22, « De dos », octobre 2001, p. 111-120.

Arnaud Macé, « Siegfried Kracauer, la critique et l'histoire, écritures de la hantise », dans *Cahiers du cinéma*, n. 627, octobre 2007, p. 68-71.

Roger Odin, « Présentation », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 17, n. 2-3, *op. cit.*, p. 9-32.

Jacques Rancière, « 'Il y a bien des manières de traiter la machine'. Entretien », dans *Vertigo-Esthétique et histoire du cinéma*, n. hors série, juillet 2004, p. 17-23.

Maria Tortajada, « Archéologie du cinéma : de l'histoire à l'épistémologie », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 14, n. 2-3, *op. cit.*, p. 19-51.

Vito Zagarrio, « Riflettere l'inquadratura. Modi di produzione, messa in scena, storia », dans *Bianco & Nero*, n. 5, 2000, p. 47-59.

Wim Wenders: questionner le temps du cinéma

1. Études

AA.VV., *Wim Wenders. Il cinema dello sguardo*, Éditions Loggia de' Lanzi, coll. « Quaderni della Mediateca », Florence 1995.

Michel Boujut, *Wim Wenders*, Éditions Edilig, Paris 1982.

Michel Boujut, *Wim Wenders*, Éditions Flammarion, coll. « Champs - contre champs », Paris 1993.

Peter Buchka, *Wim Wenders*, Éditions Rivages, coll. « Cinéma », Paris 1986.

Paolo Federico Colusso, *Wim Wenders. Paesaggi luoghi città*, Éditions Testo & Immagine, coll. « Universale di Architettura », Turin 1998.

Philippe Dubois - Catherine Petit - Claudine Delvaux, *Les voyages de Wim Wenders*, Éditions Yellow Now, Crisnée 1985.

Stefano Francia di Celle (dir.), *Wim Wenders*, Éditions Il Castoro / Torino Film Festival, Milan 2007.

Giuseppe Gariazzo - Roberto Lasagna - Saverio Zumbo, *Wenders Story. Il cinema, il mito*, Éditions Falsopiano, coll. « Cinema », Alessandria 1997.

Alexander Graf, *The Cinema of Wim Wenders. The Celluloid Highway*, Éditions Wallflower Press, Londres 2002.

Robert P. Kolker - Peter Beicken, *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire*, Éditions Cambridge University Press, Cambridre, Mass., 1993.

Maurizio Russo, *Wim Wenders. Cinema e percezione visiva*, Éditions Le Mani, coll. « Cinema », Recco - Gênes1997.

Giovanni Spagnoletti (dir.), *Il cinema di Wim Wenders*, Éditions Incontri Cinematografici di Ponticelli Terme, Parme 1977.

Giovanni Spagnoletti - Alessandro Izzi, *Nuovo cinema tedesco*, Éditions Dino Audino, Rome 2009.

Wim Wenders, *L'atto di vedere. The Act of Seeing*, Éditions Ubulibri, Milan 1992.

Wim Wenders, *Une fois. Images et histoires*, trad. B. Eisenschitz, Éditions L'Arche, Paris 1994.

Wim Wenders, *La Logique des Images,* trad. B. Eisenchitz, Éditions L'Arche, Paris 1990.

Wim Wenders, *Stanotte vorrei parlare con l'angelo. Scritti 1968-1988*, Éditions Ubulibri, Milan 1989.

Wim Wenders, *La Vérité des Images*, trad. D. Petit, Éditions l'Arche, Paris 1992.

2. Articles

Jacques Laurans, « Hommage à Ozu. Note sur 'Tokyo-Ga' », dans *Études Cinématographiques*, n. 159-164, 1994, « Wim Wenders », p. 153-157.

Joël Magny, « Wim Wenders entre classicisme et modernité », dans *Cinéma*, n. 309, septembre 1984, p. 21-24.
René Prédal, « Wim Wenders. Image, mouvement et communication »**,** dans *Études Cinématographiques*, *op. cit.*, pp. 5-29.

Le cinéma, l'histoire, la mémoire : l'essai selon Chris Marker

1. Études

Laurence Allard, *Le spectacle de la mémoire vive. A propos des créations numériques de Chris Marker* (*'Level 5' et 'Immemory'*), dans Philippe Dubois (dir.), *Théorème*, n. 6, « Recherches sur Chris Marker », Éditions Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2002, p. 133-140.
Nora M. Alter, *Chris Marker*, Éditions University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2006.
Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », Paris 2007.
Raymond Bellour, *La double hélice*, dans Id., *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, Éditions P.O.L., Paris 1999, p. 9-41.
Raymond Bellour - Laurent Roth (dir.), *Qu'est-ce qu'une madeleine ?*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris 1997.
Gabriele Biotti, *Verso quale destino? 'Sans soleil' di Chris Marker*, dans Id., *Luoghi del visibile moderno. Realtà, sguardo e parola in Rohmer, Resnais, Marker e Greenaway*, Éditions Mimesis, Milan - Udine 2010, p. 117-137.
Vincent Bonin, *Les archives de Chris Marker, les archives des autres*, dans André Habib - Viva Paci (dir.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, Éditions L'Harmattan, coll. « Esthétiques », Paris 2008, p. 179-196.
Kristian Feigelson, *Regards croisés Est / Ouest : l'histoire revisitée au cinéma (Medvedkine / Marker)*, dans P. Dubois (dir.), *op. cit.*, p. 119-131.
Guy Gauthier, *Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*, Éditions L'Harmattan, coll. « AudioVisuel et Communication », Paris 2001.

André Habib, *A quel jeu joue-t-on quand on joue à la guerre ? Jeu, lecture et ré-écriture de l'histoire dans Level 5*, dans André Habib - Viva Paci (dir.), *Chris Marker ou l'imprimerie du regard*, *op. cit.*, p. 267-273.

Gavin Keeney, *Dossier Chris Marker : The Suffering Image*, Éditions Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2012.

Barbara Lemaître, « 'Sans soleil', le travail de l'imaginaire », dans Philippe Dubois (dir.), *op. cit.*, p. 61-73.

Chris Marker, *Commentaires I*, Éditions du Seuil, coll. « Scénario », Paris 1961.

Chris Marker, *Commentaires II*, Éditions du Seuil, coll. « Scénario », Paris 1967.

Chris Marker, *Le Dépays*, Éditions Hersher, Paris 1982.

François Niney, *L'éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans*, dans Philippe Dubois (dir.), *op. cit.*, p. 101-110.

Viva Paci, *Il cinema di Chris Marker. Come un vivaio ai pescatori di passato dell'avvenire*, Éditions Perdisa, coll. « Cinema e comunicazione », Bologne 2005.

Viva Paci, *On vous parle de… ciné-tracts*, dans André Habib - Viva Paci (dir.), *op. cit.*, p. 167-177.

Ivelise Perniola, *Chris Marker o Del film-saggio*, Éditions Lindau, coll. « Spettacolo e comunicazione », Turin 2003.

Bamchade Pourvali, *Chris Marker*, Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Les petits cahiers », Paris 2003.

Bamchade Pourvali, *Chris Marker, cinéaste inclassable*, dans Philippe Dubois (dir.), *op. cit.*, p. 111-116.

Sylvie Rollet, *Une impression freudienne : rejouer, déjouer la mort*, dans André Habib - Viva Paci (dir.), *op. cit.*, p. 33-49.

Catherine Russell, *'Sans soleil': les infirmités du temps*, dans André Habib - Viva Paci (dir.), *op. cit.*, p. 101-113.

Thomas Tode - Birgit Kamper (dir.), *Chris. Marker, Filmessayist*, Éditions CICIM - Institut Français de Munich, n. 44-46, 1997.

2. Articles

Mireille Amiel, « Sans soleil. L'ahurissante question du devenir de la mémoire », dans *Cinéma 83*, n. 291, mars 1983, p. 40-41.

Yvette Biro, « Il viaggio sentimentale di Marker nel multimediale », dans *Bianco & Nero*, n. 1, janvier-février 1999, p. 20-25.

Yvette Biro, « 'In the Spiral of Time' », dans *Millennium Film Journal*, n. 14-15, automne-hiver 1984-1985, p. 173-177.

Daniele Dottorini, « Chris Marker, una riflessione teorica », dans *Filmcritica*, n. 505, mai 2000, p. 230-235.

Emmanuelle Dyotte, « Déplacements. Pour une circulation de l'expérience : autour de 'Sans soleil' de Chris Marker », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 17., n. 1, « Cinélekta 6 », automne 2006, p. 58-82.

Pierre Eisenreich, « Les petites fictions du documentaire », dans *Positif*, n. 446, avril 1998, p. 87-89.

Bernard Eisenschitz, « Chris Marker. Quelquefois les images », dans *Trafic*, n. 19, été 1996, p. 46-57.

Guy Gauthier, « 'Sans soleil'. 4001, odyssée de l'espace-temps », dans *La revue du cinéma*, n. 380, février 1983, p. 21-23.

Didier Goldschmidt, « *Sans soleil* de Chris Marker », dans *Cinématographe*, n. 87, mars 1983, p. 39-40.

Jean-Pierre Jeancolas, « Le monde, à la lettre », dans *Positif*, n. 264, février 1983, p. 3.

Stephen Jenkins, « 'Sans soleil' », dans *Monthly Film Bulletin 51*, n. 606, juillet 1984, p. 195-196.

Sandor Krasna (*alias* Chris Marker), « Sans soleil », dans *Trafic*, n. 6, printemps 1993, p. 79-97

Yann Lardeau, « L'empire des mots », dans *Cahiers du cinéma*, n. 345, mars 1983, p. 60-61.

Pierre Legendre, « Notification poétique du désir et de la mort », dans *Positif*, n. 264, février 1983, p. 4.

Jacques Lévy, « Chris Marker: l'audace et l'honnêteté de la subjectivité », dans René Prédal (dir.) dans *CinémAction*, n. 41, « Le documentaire français », 1987, p. 125-131.
Johanne Villeneuve, « La fin d'un monde. A propos de 'Sans soleil', de Chris Marker », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 13, n. 3, « Imaginaire de la fin », printemps 2003 (numéro préparé sous la responsabilité de Jean-François Chassay et Carolina Ferrer), p. 33-51.
Johanne Villeneuve, « L'ordinateur de Chris Marker. Mélancolie et intermédialité », dans *Protée*, vol. 28, n. 3, 2000-2001, p. 7-12.

3. Numéros spéciaux de revues, catalogues

Bref-Le magazine du court métrage, n. 6, août-septembre-octobre 1990.
Cahier du cinéma, n. 585, décembre 2003 (dossier « Sans soleil »).
Chris marker, Catalogue du XXXII Pesaro Filmfestival, 1996.
Images documentaires, n. 15, 4ème trimestre 1993.
Images documentaires, n. 29-30, 4ème trimestre 1997- 1er trimestre 1998.
Level 5, dossier de presse, Argos Films, 1997.
Positif, n. 433, mars 1997.

Jean-Luc Godard : le film-essai comme forme d'un musée imaginaire du réel

1. Études

Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Éditions P.O.L., coll. « Essais », Paris 1999.
Alain Bergala (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. II (1984-1998), Éditions Cahiers du cinéma, Paris 1998.
Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, Éditions Cahiers du cinéma, Paris 1999.

Alessia Cervini - Alessio Scarlato - Luca Venzi, *Splendore e miseria del cinema. Sulle 'Histoire(s)' di Jean-Luc Godard*, Éditions Pellegrini, coll. « Frontiere / oltre il cinema », Cosenza 2011.

Christa Blümlinger, *Blancheur d'images*, dans Nicole Brenez - David Faroult - Michael Temple - James S. Williams - Michael Witt (dir.), *Jean-Luc Godard : documents*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2006, p. 337-338.

Dominique Chateau, *Godard, le fragment*, dans Gilles Delavaud - Jean-Pierre Esquenazi - Marie-Françoise Grange (dir.), *Godard et le métier d'artiste*, Éditions L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris 2001, p. 11-18.

Mariapia Comand - Roy Menarini, *Il cinema europeo*, Éditions Laterza, coll. « Biblioteca Universale », Rome-Bari 2006.

Didier Coureau, *Jean-Luc Godard 1990-1995. 'Nouvelle Vague', 'Hélas pour moi', 'JLG/JLG'. Complexité esthétique, esthétique de la complexité*, Éditions Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2000.

Roberto De Gaetano, *Potere e potenza dell'anonimo*, dans *Id.* (dir.), *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, *op. cit.*, p. 319-340.

Jean-Luc Godard, *Allemagne neuf zéro. Phrases*, Éditions P.O.L., Paris 1998.

Jean-Luc Godard, *Le cinéma est fait pour penser l'impensable*, dans Alain Bergala (dir.), *op. cit.*, p. 294-299.

Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Éditions Gallimard-Gaumont, Paris 1998.

Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Éditions Albatros, Paris 1980.

Jean-Luc Godard, *J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée*, dans Alain Bergala (dir.), *op. cit.*, p. 300-304.

Jean-Luc Godard, *JLG/JLG. Phrases*, Éditions P.O.L., Paris 1996.

Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard rencontre Régis Debray*, dans Alain Bergala (dir.), *op. cit.*, p. 423-431.

Jean-Luc Godard, *La télévision fabrique de l'oubli*, dans Alain Bergala (dir.), *op. cit.*, p. 237-242.

Marie-Françoise Grange, *Le cinéma, pièce de musée*, dans Maxime Scheinfeigel (dir.), *Le cinéma, et après ?*, Éditions Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », Rennes 2010, p. 65-72.

Frédéric Hardouin, *Le cinématographe selon Godard. Introduction aux 'Histoire(s) du cinéma' ou réflexion sur le temps des arts*, Éditions L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris 2007.

Noël Nel, *'Histoire(s) du cinéma' 1 et 2 de Godard*, dans Gilles Delavaud - Jean-Pierre Esquenazi - Marie-Françoise Grange (dir.), *op. cit.*, p. 201-211.

Youssef Ishaghpour, *J-L G cinéaste de la vie moderne. 'Le poétique dans l'historique'*, dans J.-L. Godard - Y. Ishaghpour, *op. cit.*, p. 91-118.

Michel Marie, *La Nouvelle Vague : une école artistique*, Éditions Nathan, coll. « 128 », Paris 1997.

Maurizia Natali, *Comment (ne pas) écrire une histoire des images. De Warburg à Godard, la mise en scène de l'écran*, dans Pierre Taminiaux - Claude Murcia (dir.), *Cinéma / Art(s) plastique(s)*, Éditions L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris 2004, p. 169-183.

Cyril Neyrat, *Il museo immaginario del reale. A proposito di 'The Old Place'*, dans Roberto Turigliatto (dir.), *Passion Godard. Il cinema (non) è il cinema*, Éditions Il castoro, Milan 2011, p. 162-190.

Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Éditions Cahiers du cinéma, coll. « Essais », Paris 2002.

Bamchade Pourvali, *Godard neuf zéro. Les films des années 90 de Jean-Luc Godard,* Éditions Séguier-Archimbaud, coll. « Carré Ciné », Biarritz 2006.

Roberto Rossellini, *L'idée néo-réaliste*, dans Daniel Banda - José Moure (textes choisis et présentés par), *op. cit*., p. 353-356.

Céline Scemama, *'Histoire(s) du cinéma' de Jean-Luc Godard. La force faible d'un art*, Éditions L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Paris 2006.

Maxime Scheinfeigel, *Leçon de mémoire*, dans Gilles Delavaud - Jean-Pierre Esquenazi - Marie-Françoise Grange (dir.), *op. cit.*, p. 213-221.

Michael Temple - James S. Williams (dir.), *The Cinema Alone: Essays on the work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, Éditions Amsterdam University Press, Amsterdam 2000.

Michael Temple - James S. Williams - Michael Witt (dir.), For Ever Godard, Éditions Black Dog, Londres 2004.

Michael Temple - Michael Witt (dir.), *The French Cinema Book*, Éditions British Film Institute, Londres 2004.
Roberto Turigliatto (dir.), *Passion Godard. Il cinema (non) è il cinema*, *op. cit.*
Luc Vancheri, *Le 'cinéma' après l'époque du cinéma*, dans Id., *Cinémas contemporains. Du film à l'installation*, *op. cit.*, p. 59-65.
Michael Witt, *Genèse d'une véritable histoire du cinéma*, dans Nicole Brenez - David Faroult - Michael Temple - James S. Williams - Michael Witt (dir.), *op. cit.*, p. 265-280.

2. Articles

Jacques Aumont, « Autoportrait de l'artiste en théoricien », dans *Revue belge du cinéma*, n. 22/23, été 1987, « Jean-Luc Godard : le cinéma », p. 171-176.
Antoine de Baecque, « Le cinéma par la bande », dans *Cahiers du cinéma*, n. 513, mai 1997, p. 37-38.
Rinaldo Censi, « Lo splendore delle rovine », dans *Cineforum*, n. 366, juillet-août 1997, p. 13-17.
Monica Dall'Asta, « Godard e l'angelo », dans *Bianco & Nero*, n. 5, 2000, p. 73-83.
André Habib, « Un beau souci. Réflexions sur le montage de/dans 'Voyage(s) en utopie' de Jean-Luc Godard », dans *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, vol. IX, n. 12, printemps 2009, p. 17-25.
André Habib, « Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les 'Histoire(s) du cinéma', de Jean-Luc Godard », dans *CINéMAS. Revue d'études cinématographiques / Journal of Film Studies*, vol. 13, n. 2, printemps 2003, « Imaginaire de la fin », p. 9-31.
Jean-Louis Leutrat, « Mais c'est dans le dos que la lumière va frapper la nuit », dans *Vertigo-Esthétique et histoire du cinéma*, n. 22, *op. cit.*, p. 93-102.
Jean-Louis Leutrat, « Retour sur Histoire(s), 1 », dans *Trafic*, n. 70, été 2009, p. 53-62.

Jean-Louis Leutrat, « Retour sur Histoire(s), 2 », dans *Trafic*, n. 71, automne 2009, p. 129-139.
Jean-Louis Leutrat, « Retour sur Histoire(s), 3 », dans *Trafic*, n. 72, hiver 2009, p. 96-116.
Jean-Louis Leutrat, « Retour sur Histoire(s), 4 », dans *Trafic*, n. 73, printemps 2010, p. 77-94.
Jean-Louis Leutrat, « Retour sur Histoire(s), 5 », dans *Trafic*, n. 74, été 2010, p. 78-90.
Cyril Neyrat, « Retournement autorisé. 'Histoire(s) du cinéma', Jean-Luc Godard », dans *Vertigo-Esthétique et histoire du cinéma*, n. 22, *op. cit.*, p. 103-108.
Cyril Neyrat, « Tirs d'ailes », dans *Cahiers du cinéma*, n. 625, *op. cit.*, p. 88-89.
Dominique Païni, « De 'Collage(s) de France' à 'Voyage(s) en utopie, retour(s) d'expositions », dans *Cinéma & Cie. International Film Studies Journal*, vol. IX, n. 12, *op. cit.*, p. 11-15.
Jacques Rancière, « La sainte et l'héritière », dans *Cahiers du cinéma*, n. 537, *juillet-août* 1999, p. 58-60.
Laurence Schifano, « Histoire(s) du cinéma. Il capitolo italiano », dans *Bianco & Nero*, n. 3-4, 1999, p. 178-190.
Jean-Philippe Tessé, « L'agité de l'histoire », dans *Cahiers du cinéma*, n. 625, juillet-août 2007, p. 90-91.

3. Entretiens

« Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney », dans *Cahiers du cinéma*, n. 513, *op. cit.*, p. 49-54.
« Entretien avec Jean-Luc Godard », dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. *Articles, essais, entretiens*, *op. cit.*, p. 284-323.
« Jean-Luc Godard. Des traces du cinéma ». Entretien avec Michel Ciment et Stéphane Goudet, dans *Positif*, n. 456, février 1999, p. 50-57.
« 'Une machine à montrer l'invisible'. Conversation avec Bernard Eisenschitz à propos des 'Histoire(s) du cinéma' », dans *Cahiers du cinéma*, n. 529, novembre 1998, p. 52-56.

4. Numéros spéciaux de revues

L'art du cinéma, n. 55-56, automne-hiver 2007, « La Nouvelle Vague dans l'œil des philosophes ».
CinémAction, n. 109, octobre 2003, « Où en est le God-Art ? ».
Études cinématographiques, n. 57-61, 1967, « Jean-Luc Godard au-delà du récit ».
Études cinématographiques, n. 194-202, 1993, « Jean-Luc Godard 2, au-delà de l'image ».
Filmcritica, n. 521/522, janvier-février 2002, « Un altro sguardo è possibile. Tavola rotonda su Jean-Luc Godard ».

Alexander Kluge : la fragmentation, l'histoire et les formes de la vision

1. Études

AA.VV, *Alexander Kluge*, Éditions Mostra del Nuovo Cinema - Marsilio, Pesaro - Venise 1976.
Timothy Corrigan, *New German Film: The Displaced Image*, Éditions Indiana University Press, Bloomington - Indianapolis 1994.
Tara Forrest (dir.), *Alexander Kluge: Raw Material for the Imagination*, Éditions Amsterdam University Press, coll. « Film Culture in Transition », Amsterdam 2012.
Tara Forrest, *The politics of Imagination. Benjamin, Kracauer, Kluge*, Éditions Transcript, coll. « Cultural and Media Studies », Bielefeld 2007.
James Franklin, *The New German Cinema: from Oberhausen to Hamburg*, Éditions Twayne Publishers, Boston 1983.
Jürgen Habermas, *Eloge d'Alexander Kluge. Une taupe utile qui ravage la belle pelouse. Le Prix Lessing pour Alexander Kluge: un panégyrique*, dans A. Kluge, *De la grammaire du temps*. *Theodor Fontane -Heinrich von Kleist - Anna Wilde - G. E. Lessing - Jürgen Habermas - Heiner Müller*,

trad. A.-E. Delatte, Éditions L'Harmattan, coll. « De l'Allemand », Paris 2003, p. 129-140.

Anton Kaes, *From Hitler to Heimat : The Return of History as Film*, Éditions Harvard University Press, Cambridge, Mass. - London, 1992.

Alexander Kluge: *Gli artisti sotto la tenda del circo: perplessi*, Éditions Garzanti, Milan 1970.

Alexander Kluge (dir.), *Bestandaufnahme: Utopie Film*, Éditions Zweitausendeins, Francfort-sur-le-Main 1983.

Alexander Kluge, *Chronique des sentiments*, Éditions Gallimard, coll. « Arcades », Paris 2003.

Alexander Kluge, *Discours sur mon propre pays: l'Allemagne*, dans Id., *De la grammaire du temps. Theodor Fontane - Heinrich von Kleist - Anna Wilde - G. E. Lessing - Jürgen Habermas - Heiner Müller*, *op. cit.*, p. 41-68.

Alexander Kluge, *Oraison funèbre pour Heiner Müller / 16 janvier 1996*, dans Id., *De la grammaire du temps. Theodor Fontane - Heinrich von Kleist - Anna Wilde - G. E. Lessing - Jürgen Habermas - Heiner Müller*, *op. cit.*, 141-151.

Alexander Kluge, *Schlachtbeschreibung*, Éditions Walter Verlag, Olten - Freiburg im Breisgau, 1964.

Alexander Kluge - Oskar Negt, *Geschichte und Eigensinn*, Éditions Zweitausendeins, Francfort-sur-le-Main, 1981.

Günther Krause - Herbert Holl (dir.), *Heiner Müller et Alexander Kluge arpenteurs de ruines. Le grouillement bariolé des temp*s, Éditions L'Harmattan, coll. « De l'Allemand », Paris 2005.

Rainer Lewandowski, *Die Filme von Alexander Kluge*, Éditions Olms, Hildesheim - New York 1980.

Peter C. Lutze, *Alexander Kluge: The Last Modernist*, Éditions Wayne State University Press, Detroit 1998.

Robert Richter - Hans Wysseier (dir.), *Filmwerkshau. Alexander Kluge cinéaste allemand*, Éditions Cinélibre, Bâle 1987.

Klaus R. Scherpe, *Alexander Kluge: Germany - An Experience of Words and Images*, dans Helmut Peitsch - Charles Burdett - Claire Gorrara (dir.), *European Memories of the Second World War*, Éditions Berghahn Books, New York 1999.

Sergio Toffetti - Giovanni Spagnoletti (dir.), *Alexander Kluge*, Éditions Lindau, coll. « Universale / Cinema », Turin 1994.

2. Articles et entretiens

Christa Blümlinger, « 'L'art du chantier' (sur Alexander Kluge) », dans *Cinéma du Réel*, catalogue, Éditions Bibliothèque du Centre Pompidou, Paris 2007, p. 165-167.

Thomas Elsaesser, « Cinema - The Irresponsible Signifier or 'The Gamble with History': Film Theory or Cinema Theory », dans *New German Critique*, n. 40, hiver 1987, p. 65-89.

Thomas Elsaesser, « Mélancolie et mimétisme: les énigmes d'Alexander Kluge », dans *Trafic*, n. 31, automne 1999, p. 70- 94.

Miriam Hansen, « Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere: The Construction Site of a Counter-History », dans *Discourse*, n. 6, 1983, p. 53-74.

Miriam Hansen, « Cooperative Auteur Cinema and Optional Public Sphere : Alexander Kluge's contribution to 'Germany in Autumn' », dans *New German Critique*, n. 24-25, automne-hiver 1981-2, « Special Double Issue on New German Cinema », p. 36-56.

Miriam Hansen, « The Stubborn Discourse : History and Story-Telling in the Films of Alexander Kluge », dans *Presence of Vision*, n. 2, 1985, p. 19-29.

Alexander Kluge, « Écrits sur la télévision et la musique », dans *Trafic*, n. 31, *op. cit.*, p. 52-62.

Alexander Kluge, « Histoires du cinéma », dans *Trafic*, n. 50, « Qu'est-ce que le cinéma ? », *op. cit.*, p. 572-592.

Alexander Kluge, « On Film and the Public Sphere », dans *New German Critique*, n. 24-25, *op. cit.*, p. 206-220.

Alexander Kluge, « The Political as Intensity of Everyday Feelings », dans *Cultural Critique*, n. 4, automne 1986, p. 119-128.

Alexander Kluge, « Il respiro del tempo. Conversazione con Alexander Kluge », dans *Cinema & Cinema*, n. 45, juin 1986, p. 47-50.

Alexander Kluge, « Why Should Film and Television Cooperate? », dans *October*, n. 46, automne 1988, p. 96-102.
Stuart Liebman, « On New German Cinema, Art, Enlightment and the Public Sphere: An Interview with Alexander Kluge », dans *October*, n. 46, *op. cit.*, 1988, p. 25-39.
Stuart Liebman, « Why Kluge? », dans *October*, n. 46, *op. cit.*, p. 5-22.
Eric Rentschler, « Remembering Not to Forget : A Retrospective Reading of Kluge's 'Brutality in Stone' », dans *New German Critique*, n. 49, hiver 1990, *op. cit.*, p. 23-41.

3. Numéros spéciaux de revues

New German Critique, n. 49, hiver 1990, « Special Issue on Alexander Kluge ».
October, n. 46, automne 1988.

Table des matières

Introduction…….....……**1**

Première partie

Chapitre 1

L'achronisme : enjeux et effets d'une question théorique

I. Histoire, mémoires, anachronies.....**12**

II. Friedrich Nietzsche et le sens d'un sujet « intempestif ».....**20**

III. *Clio* : l'histoire selon Charles Péguy.....**27**

IV. Walter Benjamin et le temps revenant.....**31**

V. Siegfried Kracauer : une archive d'images hors contexte et des mémoires en fragments.....**46**

VI. Les passages du temps : modernité, nostalgie et anachronisme. Penser un autre développement temporel.....**56**

VII. Michel de Certeau : l'histoire, lez temps et l'autre.....**62**

VIII. L'anachronisme, mouvement des concept et des interprétations. Georges Didi-Huberman et les problèmes d'une histoire anachronique des images...**67**

IX. François Hartog : les « régimes d'historicité ».....**77**

X. Conclusions.....**84**

Chapitre 2

Essayer, monter, démonter. Le film-essai et la recherche de la pluralité

I. L'essai comme forme d'expérimentation.....**89**

II. L'essai au cinéma : agencer la pluralité..... **101**

III. Le film-essai et l'archive : des diagonales croisées..... **123**

Chapitre 3

Les images, l'histoire : des écritures et des espaces de dialogue

I. Des formes du temps..... **139**

II. Historicité et images : des croisements et des histoires communes..... **154**

III. Faire de l'histoire : durée , temps, mémoire..... **174**

IV. Conclusions. Une histoire « sublunaire »..... **182**

Deuxième partie

Chapitre 4

Un espace d'images. Voir, entre présence et revenance

I. Une réalité d'images.....**188**

II. La théorie et le dispositif.....**205**

Chapitre 5

Wim Wenders : questionner le temps du cinéma

I. Une typologie d'essai cinématographique : *Tokyo-Ga* (1983)..... **216**

II. Des traces de cinéma..... **224**

Chapitre 6

Le cinéma, l'histoire, la mémoire : l'essai selon Chris Marker

I. Mettre à l'épreuve le temps et les images : *Sans soleil* (1982)..... **232**

II. Distances d'images, distances temporelles..... **241**

III. Des temps en cours de constitution..... **255**

IV. Des images, dans le désordre..... **268**

V. Le temps comme *autre*..... **277**

VI. L'histoire entre les images : *Level Five* (1996)..... **287**

Chapitre 7

Jean-Luc Godard : le film-essai comme forme d'un musée imaginaire du réel

I. Un projet entre les images : *Histoire(s) du cuinéma* (1988-97)..... **303**

II. Questionner l'écriture de l'histoire du cinéma..... **334**

III. Entre l'héritage, l'archivage et la mémoire du cinéma : le « film-musée » de Godard.....**348**

IV. Quel temps du cinéma ?.....**355**

Chapitre 8

Alexander Kluge : la fragmentation, l'histoire et les formes de la vision

I. Un essayisme allégorique.....**362**

II. Des mémoires et des images. Le film-essai selon Alexander Kluge..... **383**

III. Des visions de l'histoire..... **397**

Conclusions..... **411**

Filmographie.....**420**

Bibliographie..... **421**