



Patti Ghang,  
*FLOTSAM, JETSAM*, 2007.  
Courtesy Galerie Gabrielle Mabire

# RÉCITS, HISTOIRES / POUR UN CINÉMA NON-FICTION

"L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers de Dante qui dit : 'C'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle.'

Walter Benjamin, *Écrits français*<sup>1</sup>

"Près de la gare, la receveuse des postes, une femme décharnée qui porte une veste en cuir brut, des treillis et des bottes de cow-boy, préside à un bureau de poste qui tombe en ruine. La gare elle-même, avec sa peinture écaillée couleur de soufre, est également mélancolique; le Chief, le Superchief, le El Capitan passent tous les jours, mais ces fameux express ne s'arrêtent jamais là."

Truman Capote, *De sang froid*<sup>2</sup>

## LE SENTIMENT DE L'HISTOIRE

**Toute la littérature contemporaine américaine, de Truman Capote, à Joyce Carol Oates, et James Ellroy est traversée par l'écriture de la réalité, s'inscrivant dans la filiation esthétique de Dos Passos, revendiquant les pouvoirs de la Non-Fiction. La dimension documentaire a irrigué l'histoire du cinéma, celui des grands documentaristes, celui des frères Maysles notamment, mais aussi toute l'histoire du cinéma, de John Frankenheimer, à Haskell Wexler. Telle est également l'aventure, au sein même de la création contemporaine, de ces dernières décennies, d'un cinéma "Lumière" qui trouve toute son actualité dans le champ des arts plastiques. La récurrence des représentations documentaires dans les expositions d'art contemporain, à travers les biennales de Venise, Berlin, São Paulo, de la Documenta et de Manifesta, en témoigne. Ce cinéma Non-Fiction est empreint du sentiment de l'histoire qu'évoquait Pasolini, à propos de la capacité des œuvres à atteindre la réalité de la réalité à travers l'écriture, pour en révéler l'épaisseur.**

Depuis quelques années déjà, la rencontre entre l'art contemporain et le documentaire s'est avérée particulièrement féconde. Le document et l'archive comme question et méthode constituent un véritable horizon de pensée en tant que donnée heuristique et marque d'historicité, tant pour l'art que pour le cinéma. L'émergence du document dans l'économie des savoirs modifiée - a modifié tout au long du XX<sup>ème</sup> siècle- le statut de la mémoire. L'image, en effet, dote la mémoire d'un support, d'un prisme de réflexion, qui conduit le regard sur l'objet de la mémoire et sur la mémoire de l'objet. En outre, le document génère des

types d'assemblages et de montages qui sont les supports pour des élaborations d'histoires, des formes d'historicisation. Les contiguïtés qui nouent entre eux le documentaire, le document, l'acte de documenter et l'histoire engendrent la mise en abyme du faire - historique du cinéma et le devenir-cinéma de l'histoire. Si le cinéma ne fait pas l'histoire, les histoires du cinéma font néanmoins histoire, en contribuant à l'élaboration d'un point de vue historique.

## GÉOPOLITIQUES

Charles de Meaux poursuit une œuvre cinématographique singulière qui interroge l'interface fine entre Histoire et fiction, entre récit et géographie politique. *Stanwix* (1999), *Le Pont du Trieur* (1999), conçu en collaboration avec Philippe Parreno, constituent des objets cinématographiques d'un troisième type qui multiplient les niveaux d'intelligibilité : journal filmé, récit indirect, précis de géographie et d'histoire, fiction politique. En outre, créateur de la structure de production *Anna Sanders*, Charles de Meaux conçoit l'activité même de producteur comme l'une des composantes majeures de son travail artistique. L'invention de l'unité de production *Anna Sanders*, en 1997, participe d'une véritable politique de la production et de la création. Le personnage fictif éponyme d'*Anna Sanders* marque l'étroite intrication des niveaux de la production et de la création, de l'économie et de l'imaginaire : un personnage de fiction génère une entreprise qui, à son tour, produit de la fiction. Le personnage désigne un manifeste en faveur d'un troisième cinéma, porté par Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez Forster, Charles de Meaux et Liam Gillick.

C'est cette double dimension - un espace d'images entre art et cinéma sous une forme fragmentaire, ainsi que la définition d'une esthétique du réel, entre science-fiction et politique-fiction - que développe le cinéma de Charles de Meaux. « L'ailleurs est quelque chose qui m'a toujours poursuivi, en quelque sorte, mais également d'autres artistes proches - Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez Forster - avec qui j'ai fondé le collectif de production *Anna Sanders*, à l'origine duquel se trouve l'idée du paysage. Notre désir était de faire des portraits de paysages, à la manière des portraits de personnages, de croiser le temps et de l'espace. Tous les films qui ont été produits par *Anna Sanders* sont consacrés à des géographies différentes. La plaine d'Eurasie représente un ailleurs à la fois très différent, étranger, et en même temps commun à plusieurs mondes, sans exotisme aucun : le film *Le Pont du Trieur* cherche à rendre tangible cette double distance » écrit Charles de Meaux.

En effet les films produits par *Anna Sanders Films* sont des invitations au voyage : vers le Pamir, l'Asie Centrale, Hong Kong, Copacabana. Il s'agit bien sûr de voyages réels et de voyages imaginaires, entre l'imaginaire et la fiction, entre des histoires du cinéma, entre des formats et des genres.

*Anna Sanders* est un personnage de fiction qui représente une communauté d'artistes réels. *Anna Sanders* la productrice est le lien entre les films, les artistes, les œuvres, à l'image du manga *AnnLee*, dont le fichier a été acheté par les mêmes artistes pour en poursuivre le destin et le récit de ses fonctionnalités. Chaque artiste a décliné sa version supposée de la vie d'*AnnLee*, figure d'animation, pur signe sans identité.

Entre science-fiction et politique-fiction, les films de Charles de Meaux cheminent par détours et corrélations indirectes, afin de mieux analyser des réalités énigmatiques.

En outre, la structure narrative de ses films prend systématiquement son origine dans l'espace du hors-champ. Le hors-champ est ici littéralement un espace de réserve pour la fiction, une aire géo-politique, un espace en coulisse.

Les films de Charles de Meaux, comme ceux des autres artistes



Florence Lazar,  
*Les bosquets*, 2010,  
47  
Courtesy de l'artiste



du collectif *Anna Sanders*, expérimentent des formes de récit ainsi que des stratégies économiques. Les films portent des manières de filmer et des manières de produire.

Tel est le cinéma performatif que sont en train d'inventer véritablement aujourd'hui un certain nombre d'artistes : un cinéma qui "performe" littéralement à la fois son contenu et sa forme, dessinant des boucles temporelles inédites.<sup>3</sup>

Formuler des hypothèses, multiplier les questions : ce sont ces pouvoirs de problématiser des questions, des représentations, de retourner incessamment les perspectives, qui inscrivent le documentaire dans l'histoire. Les films sont alors ces formes qui à leur tour ressaisissent ces questions, les accueillent.

Artiste israélien formé au Hunter College de New York, **Omer Fast** développe un art de l'observateur, un art du scrutateur, à partir des interfaces qui nouent l'espace privé et l'espace public, à la croisée des langages que génèrent ces territoires de mise en représentation de la réalité.

La télévision comme espace public, l'espace urbain, le cinéma, deviennent pour l'artiste des postes d'observation pour interroger la langue, les images, sa propre double culture israélienne et américaine. À la manière de ce qu'a pu tenter l'œuvre de Félix Gonzalez Torres autour de la nature incertaine du langage, Omer Fast s'attache principalement à produire des effets-retard dans son analyse de l'espace des images et des représentations. Sa démarche consiste à filtrer, recueillir et recomposer des données éparpillées qui forment une figure saillante dès qu'elles sont reconfigurées.

Ainsi, avec *Glendive Foley* (2000), l'artiste a-t-il reconstitué par bruitage en studio les sons d'un moment de la journée d'une banlieue américaine (sons, bruits, paroles et musiques). *CNN concatenated* (2002) est, quant à lui, un montage vidéo qui restitue quelque 10.000 mots parmi les plus caractéristiques de la rhétorique télévisuelle du journal télévisé, constituant de la sorte un texte inédit, un second texte qu'Omer Fast substitue au premier. Dans la plupart de ses travaux, l'artiste procède par mise à plat (Projet d'exposition *Fido Télévision*, 2000), dédoublement et recomposition des éléments, en mêlant, comme Jun Jang dans *From salariiman to Superman* (1998-2000), souvenirs familiaux et réminiscences de films, en plaçant la fiction à égalité du réel afin de réinscrire des histoires singulières dans l'Histoire, de les mettre à distance. Aussi, dans *Berlin-Hura*, le récit de la grand-mère de l'artiste sur l'exil, la Palestine, est-il mis à distance par la répétition de ce même texte parfois lacunaire par un acteur. Enfin, dans *T3 Aeon* (2001) d'après *Terminator* (1984) de James Cameron, Omer Fast perturbe la bande-son du film, à partir de cassettes empruntées à des vidéoclubs de New York Manhattan et restituées telles quelles, en introduisant à la manière d'un virus un sous-texte qui décrit des scènes fantômes qui le traversent.

Depuis plus d'une décennie, le territoire du documentaire désigne un travail du film commun aux artistes et aux cinéastes : celui de disposer de façon non linéaire les éléments filmiques, en dehors des structures strictement narratives. Les relations qu'entretiennent les documents avec la réalité ou avec la narration sont forcément critiques, ambiguës, contradictoires.

Les photographies et les films de **Florence Lazar** interrogent la fonction de témoignage de toute représentation, lorsque celle-ci se mesure au récit d'événements qui mettent en péril l'humanité. Si toute archive se tient dans l'infra-mince de la représentation et de sa production, les films de Florence Lazar mettent en scène d'une manière très subtile des moments de parole. Dans un film intitulé *Les Paysans* (2000), composé d'un ensemble de dialogues sur la guerre au Kosovo, une pause de 20 secondes au milieu de la bande détermine un arrêt du temps, une



trouée dans la parole qui fait vaciller la sensation de l'instant, la construction d'un argumentaire, les critères de vérité. Avec le film portant sur le Tribunal Pénal International pour l'ex-Yougoslavie, l'artiste poursuit son projet filmique: élaborer un dispositif de mise à distance pour filmer la parole. La notion de dispositif est une notion importante chez Florence Lazar: dans ses films, le dispositif (humain, architectural, institutionnel) est toujours le lieu de révélation des situations de paroles ou le lieu qui les provoque. Les états de guerre ou de crise sont également des révélateurs de réalité qui soulignent des coefficients de vérité auxquels s'attache l'artiste.

Pour *Les gardiens*, vidéo précédée d'un travail photographique, Florence Lazar a choisi un site – la Cité des Bosquets de Clichy Montfermeil – qui est à la fois un territoire en complète démolition/reconstruction partielle et une icône médiatique dans tous les sens du terme: c'est le lieu où ont démarré les émeutes de 2005 et aussi le cadre du clip *Stress* qui a soulevé les polémiques que l'on sait.<sup>4</sup> Le dispositif que l'artiste a déterminé est celui d'un petit théâtre: un tapis posé au sol – un tapis de parole – déplacé d'espaces en espaces. La série des photographies joue le rôle d'un pré-découpage, comme autant de modélisation de scènes du film. *"Le rapport entre la destruction brutale du lieu de vie, de l'effacement de sa mémoire et de son récit, m'a conduit à imaginer, précise l'artiste, un dispositif d'enregistrement spécifique de prise de parole: filmer une parole amplifiée dans l'espace public. Le décor du film est le déploiement du chantier autour du territoire de Clichy Montfermeil, le plus grand chantier de destruction et de rénovation annoncé des grands ensembles en France. Chaque groupe de personnages, féminins et masculins, incarne des fonctions symboliques destinées à construire la dramaturgie du film. Ces figures appréhendent singulièrement ces espaces. Le film se construit sur une hétérogénéité de registres de parole et de gestes"*.

## LABORATOIRES DU DOCUMENTAIRE

L'historienne Arlette Farge décrit cette capacité renouvelée dont fait preuve le cinéma pour formuler des hypothèses sur la réalité et sur lui-même:

*"Le cinéma par instants construit cette tension, propose des temporalités saturées d'instant divers, ouvre des lieux du possible. On n'invite pas le cinéma, on vit avec lui comme avec tant d'autres champs artistiques qui organisent notre façon d'être au monde, donc d'écrire l'histoire"*<sup>5</sup>. L'horizon d'inscription proche ou plus lointain des œuvres d'art et du cinéma contemporains dessine un cadre méta-esthétique spécifique: les entités d'universalité et de totalité ne sont plus efficaces depuis longtemps; depuis longtemps, elles ont fait place aux entités d'intersubjectivité et de réappropriation personnelle de l'Histoire, des histoires individuelles. Telle serait la nature propre du document: une valeur d'usage de réappropriation de subjectivités, de formes d'historicité.

Fort d'une œuvre photographique documentaire déjà conséquente, menée à travers le monde au gré de voyages conçus comme des "laboratoires de recherche", Olivier Menanteau poursuit depuis quelques années une réflexion qui concerne à la fois l'espace de travail contemporain privé ou public et les grandes entreprises ou lieux de négociation économique, afin d'en indexer les moments intra-minces où se lisent les rapports de pouvoir, si peu apparents qu'ils soient. Ses photographies recherchent systématiquement à visualiser les tropismes, non de langage, mais d'actes, d'attitudes.

Il opte pour *"la cartographie des espaces de conflits en prenant comme contexte les lieux de travail pour opérer un choix radical si nous pensons que nous vivons dans une société du travail dont la caractéristique la plus marquante est, justement, la crise du travail, telle que définie par Rober Kurz dans l'Effondrement de la modernisation. Ici, cartographier signifie signaler le mouvement de subordination qui s'opère aussi bien dans le champ social que dans l'économique à une époque où la conscience de l'exploitation n'oppose plus le travail au capital, période où il n'y a plus d'espoir quant à la suppression de l'antagonisme, et surtout, où le pire qui peut arriver au travailleur est de ne pas*

Omer Fast,  
*CNN Concatenated*, 2002,  
Vidéo Couleur, son, 18 minutes  
Courtesy de l'artiste et gb agency, Paris



Olivier Menanteau,  
**CHARM project,**  
 Coastal Habitats and Resources Management, Royal  
 Thai Government (RTG) project supported by the  
 European Union along the Andaman Sea and the Gulf of  
 Thailand, Friday, 6 October 2006.  
 Meeting with biologists of the CHARM project in a  
 community house, Lean Hin Village, subdistrict of Lo  
 Yung, district of Tha Kasung, Phang Nga Bay



CHARM project, Coastal Habitats and Resources Management, Royal Thai Government (RTG) project supported by the European Union along the Andaman Sea and the Gulf of Thailand, Friday, 6 October 2006, a meeting with biologists of the CHARM project in a community house, Lean Hin Village, sub district of Lo Yung, district of Tha Kasung, Phang Nga Bay.

être exploité, de ne pas pouvoir vendre sa force de travail" écrit, à propos du travail de Menanteau dans les bureaux du Copan à São Paulo, le critique brésilien Laymert Garcia Dos Santos. Le geste photographique consiste à poser le cadre, à poser le regard sur des gestes et des présences qui signalent et architectent des contextes, sur le mode d'une quasi contemplation distancée, ouvrant pour le spectateur un véritable champ de lecture et d'interprétation.

A la manière des films et photographies d'Alan Sekula (*Fish Story*, 1992) film sur la pêche dans le monde) ou de Luc Moullet (*Genèse d'un repas*, sur la pêche et le conditionnement du thon en Afrique) mêlant au traitement formel des images des analyses de macro et de micro économie, Olivier Menanteau documente systématiquement l'état des lieux d'un chantier de recherche d'une ONG en Thaïlande après le passage du Tsunami en 2004. Il tente de trouver par la photographie la traduction iconographique des débats, conflits, contradictions, d'une telle réalité complexe. L'ensemble constitue une fresque, comme un tableau d'histoire.

## IMAGES FLOTTANTES

Le cinéma entre désormais dans la définition des nouvelles conditions de la subjectivité, dans ce moment de réappropriation de soi et des autres, pour une biographie de tout le monde. La dimension hautement discursive du documentaire l'inscrit dans le "régime esthétique" de l'art qui est, selon Jacques Rancière, la définition de sa condition contemporaine : "Le mode esthétique de l'art est constitutivement voué à mettre en scène sa contradiction."<sup>6</sup>

L'expérimentation des formes de cette contradiction constitutive est également l'expérimentation de ses récits.

Ainsi, le film de Patti Chang et David Kelley, *Flotsam Jetsam* (2007), est-il le double récit, parallèle, de l'achèvement d'une maquette d'un sous-marin vers le site immergé du barrage des Trois Gorges et de l'histoire de la Chine, ancienne et contemporaine. A la manière de son projet intitulé *Shangri-La*, le transport d'un objet le long de paysages traversés au cours d'un voyage est l'occasion pour l'artiste de dresser un constat sur l'état de la Chine contemporaine, encore empreinte des traditions culturelles du passé proche ou plus lointain. La maquette du sous-marin devient une sorte de miroir, un rétroviseur qui capte sur son passage les paysages, les scènes avec personnages filmés dans des scènes du quotidien, des loisirs, au fil de l'eau du fleuve du Yang Tsé Kiang. Dans *Flotsam Jetsam*, qui signifie « épaves ou débris flottants », l'artiste met en perspective le contexte du site du barrage des Trois Gorges, dont la construction a entraîné la disparition de villes et villages entiers. Le film raconte la mise à l'eau de la maquette du sous-marin, son transport vers le site du barrage. L'approche lente vers le site est ponctuée de mini scènes de performances jouées par des acteurs ; ceux-ci revisitent des récits mythologiques, des souvenirs personnels,

des rêves, qui touchent la mémoire et à l'imaginaire, en écho à la disparition du paysage des Trois Gorges, sous les eaux du barrage : pour l'un des personnages, en effet, la mémoire et l'imaginaire sont comme des paysages dont on se souvient mais que l'on ne peut plus visiter.

Le film articule très finement les différents niveaux du sens métaphorique et du sens propre, caractéristiques de la pensée dialectique chinoise. Patti Chang et David Kelley adoptent une mise en scène fluide, par l'agencement très syncopé des plans de durée courte. En outre, le film se construit selon le principe d'une mise en abyme de son propre tournage. La mise en place du filmage, du décor, élabore petit à petit la dimension documentaire du film : la construction progressive de la fiction conduit à la construction du documentaire.

Pascal Cassagnau

Pascal Cassagnau est docteur en histoire de l'art et critique d'art, responsable des fonds audiovisuels et nouveaux médias au Centre national des arts plastiques. Elle collabore à Art Press depuis de nombreuses années. Elle est l'auteur de textes sur Chris Burden, James Coleman, John Baldessari, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez Forner, Matthieu Laurette notamment. Ses recherches portent les nouvelles pratiques cinématographiques, dans leur dialogue croisé avec la création contemporaine. Son essai *Future Amnesia - Enquêtes sur un troisième cinéma* (éd. Isthme) cartographie ces nouvelles formes filmiques, entre fiction et documentaire. *Un pays supplémentaire* (les beaux-arts de Paris Editions) porte sur la question de la création contemporaine dans l'architecture des médias.

1 Walter Benjamin, *Essais français*, Gallimard, 1991, p. 341.

2 Truman Capote, *De sang froid*, Gallimard, p. 16.

3 On se reportera au numéro 13 de la revue suisse *Décastrages* (2008) qui consacre son sommaire à Anna Sanders Films, cinéma et art contemporain.

Collectif de distribution, d'édition, *Point Ligne Plan* mène depuis 1999 une politique de diffusion en faveur d'un troisième cinéma, sous l'égide de Vincent Dieutre, de Christian Merilliot, d'Erik Bullot et de Pascale Cassagnau. ([www.pointligneplan.fr](http://www.pointligneplan.fr) et [www.pointligneplan.com](http://www.pointligneplan.com))

4 Clip réalisé par Romain Gavras (du collectif Kourtrajmé) pour le duo français de musique électronique Justice et interdit d'antenne depuis sa sortie en mai 2008.

5 Arlette Farge, *Ecriture historique, écriture cinématographique*, in *De l'histoire au cinéma*, Edition Complexe, p. 125.

6 Jacques Rancière, *L'histoire du cinéma*, in *De l'histoire au cinéma*, Editions Complexe, 2008, p. 60.