

Cinéma et ⟨le Mal d'archive⟩ de Derrida

Antoine Coppola

Sungkyunkwan University

Professor, Film, Tv, and Multimedia

Contents



1. Archive et cinéma documentaire
2. Archive et cinéma de fiction
3. Godard et son histoire du cinéma
4. Derrida et le Mal d'archive

Abstract

Un jour, à la fin d'un symposium autour du célèbre film « La Bataille d'Alger » de Pontecorvo, quelqu'un a dit que l'histoire véridique était trop difficile à retrouver (à savoir ce qu'il s'était vraiment passé), il fallait donc la créer (dans le sens d'inventer). J'étais si surpris par cette conclusion anti-historique que je n'ai pu répondre. Nous pouvons faire l'histoire au présent par nos actions, mais ce qui a été fait est fait, et restera historique autant que possible dans la mesure où des historiens sérieux et libres pourront faire leur travail. Max Stirner a dit « Nous ne pouvons être libre de tout, mais nous pouvons tenter de faire nos écrits aussi libres que nous sommes ». Si nous rapportons cette idée à l'Histoire, cela veut dire que ce n'est pas parce que l'histoire est le résultat des recherches faites par des humains qu'elle doit être faussée. L'homme est faillible mais il est aussi perfectible. En tant qu'historien du cinéma, les questions importantes sont de savoir ce qui constitue une archive, (le Mal d'archive de Derrida, qui développe la pensée sur la constitution de la connaissance selon Foucault, intervient très à propos, ici) et comment les utiliser, dans les films en particulier, fiction ou documentaire.

1. Archive et cinéma documentaire

Les cas de Chris Marker, Claude Lanzmann et Rithy Panh :

Une image en tant qu'archive est « déportée » de son contexte. Ceci est bien connu en archéologie. Les musées regorgent d'objets déplacés de leurs contextes origines qui, malheureusement, n'ont finalement de sens que par le discours et les explications de l'autorité qui les possède. Pourtant, ces objets avaient du sens pour tout le monde dans leur emplacement et leur contexte d'origine. Après deux guerres mondiales remplies de films de propagande (y compris la Guerre d'Espagne qui fut riche en manipulations d'images de toutes sortes), il devint clair que les archives de films ne pouvaient être considérées comme une preuve de rien. D'abord, parce que leur objectif initial, la raison de leur tournage, est souvent absent ou inconnu, et qu'il s'agit donc toujours d'une réutilisation dans un autre contexte donc d'un détournement d'images. Deuxièmement, l'éditeur, le responsable des archives (« l'archonte » selon le qualificatif utilisé par Derrida) peut lui faire dire ce qu'il veut en lui octroyant la valeur « d'archive ». Ce point critique est illustré par Chris Marker dans une scène célèbre de «Lettre de Sibérie».

Chris Marker montre que la même série de plans (montés de la même façon) mais commentés et accompagnés d'une musique différente modifie « l'archive », le spectateur leur donne une valeur et un sens différent à chaque fois : positif, négatif ou déclarée neutre.

Claude Lanzmann, pour part, dans «Shoah» lance un nouveau type de documentaire qu'on pourrait qualifier de «film de mémoire». Pour les crimes fascistes, les images d'archives étaient des films tournés par les nazis

pour leurs intérêts ou des films des armées réalisés après le massacre. De ce fait, ils connotent (suggèrent) un passé révolu, terminé « mort » mais elles sont re-montées par des autorités qui ont un projet pour le futur (qui utilisent ces images pour parler d'un certain futur ; ils organisent le passé pour basé un certain futur). Opposé à cela, Lanzmann veut que le film soit comme une intervention dans le présent, pour ranimer la mémoire et rappeler les fantômes (les « spectres » anticipant ce que Derrida a nommé « hantologie ») au beau milieu de son tournage. Il refuse donc toutes les vieilles images dites « d'archives » et fait du présent un document unique avec les vrais lieux historiques mais tels qu'ils sont maintenant (au moment du tournage) et avec des témoins ou des « mémoires vives » (comme on dit en informatique) qui parlent du passé, de ce que leur mémoire et, aussi, leur corps (blessures, visages marqués, etc) gardent comme traces du passé. L'idée de « trace » remplace celle de vues du passé. En effet, avec ce dispositif, on comprend que l'histoire n'est qu'une froide machine (abstraite et, finalement, irréelle) si elle n'est pas pensée et ressentie par des humains vivants. En croisant par le montage les interviews, Lanzmann crée une inter-subjectivité de gens très différents (différentes classes sociales, différentes cultures, etc) mais parlant tous du même événement ou de la même période historique. Ce faisant, il élimine ainsi le dispositif « une seule voix, un seul chef » des documentaires anciens.

Rithy Panh (qui est franco-cambodgien) suit le chemin de Lanzmann avec le film «S21: La machine à tuer Khmers rouges». En tournant directement sur ce qui reste des camps des années 1970, il insiste spécialement pour que les gens refasse les gestes du passé, qu'ils mimes les mêmes actions, maintenant. Il met en scène une sorte de psychanalyse par l'action. Comme si la mémoire du passé était aussi dans la mémoire

des corps des personnes qui vivent aujourd'hui. Il met en scène une sorte de psychanalyse par l'action et par le geste non seulement par les mots. Cette mnémotique filmée sert à faire ressortir le refoulé, l'histoire qui est en nous mais mal connue et reconnue (assumée).

2. Archive et cinéma de fiction

La cinémathèque de Langlois et l'histoire du cinéma de Godard

Le problème des archives de cinéma est aussi celui des archives de films de fiction. Le cas de la cinémathèque parisienne et de son directeur Henri Langlois peut nous en dire plus. Langlois commence à collectionner des films pendant la période du Front populaire en France. Ce mouvement politique était soutenu par le mouvement des Ciné-clubs avec Louis Delluc et Léon Moussinac. L'équation était la suivante: l'histoire est l'amie du peuple si elle reste indépendante. Avec le nouveau gouvernement socialo-communiste, l'intérêt pour la culture des classes populaires s'accroît, une culture différente de celle de la classe dirigeante. Le cinéma joue un rôle important dans cette culture. Le prolétariat aime le cinéma. Les films sont une partie de leur mémoire et de leur histoire, même l'histoire de leur imagination et de leurs rêves ou illusions. Langlois aimait, aussi, le cinéma muet qui était menacé de disparaître à cette époque à cause des films au son synchrone. L'équation était la suivante: l'histoire est l'amie du peuple si elle reste indépendante. Même si la mémoire du peuple est colonisée par les idées de la classe dirigeante, les films, en faisant la part des choses, gardent des traces de leurs rêves, de leur imagination, de leurs cauchemars et de leurs illusions.

3. Godard et son histoire du cinéma

Disciple de Langlois, Godard suit les chemins de la mémoire des films (ou de la mémoire de films dans les films), et cherche à savoir comment faire l'histoire des films avec d'autres films afin de ne pas changer de support, de matière, de « champ du discours » comme dirait Foucault. Godard fut invité à faire des conférences en Suisse sur l'histoire du cinéma. Sa façon de procéder fut surprenante : il a collecté de vieux films et les a monté en parallèle en suivant sa mémoire et son sentiment sur certaines scènes et, parfois, certaines images de ces scènes. Très fétichiste, égocentrique et subjectif, l'histoire du cinéma de Godard humanise l'histoire du cinéma et se focalise sur le processus de transformation et transfert (presque psychanalytique) ou transfiguration induit dans la succession des films dans l'histoire. Ce faisant, il efface l'idée que les archives sont figées dans le temps (elles sont aussi le résultat d'une transfiguration, d'un transfert d'autre chose), elles ne sont plus « anciennes », enfouies dans le « passé » et « sacrées ». Comme Lanzmann l'a fait avec le documentaire, Godard exclu la célébration, la sacralisation des images du passé, leur « statufication », leur « momification » en « archives » car elles sont toujours le résultat d'une mutation et sont encore vivante car mutantes en fonction du présent. On en revient donc à ce que Derrida nomme « Le Mal d'archive ».

4. Derrida et le Mal d'archive

Michel Foucault dans son livre « L'Archéologie de la connaissance » explique que l'archive est un nouveau discours qui contient des choses dites ou faites. Comme dans la psychanalyse freudienne, la fonction de

l'archive (de l'image du passé) est de guérir. L'archive tente de renaître de l'origine unique pour soigner les « patients » (anamnèse). Mais ce qui revient est une reconstitution choisie par l'archonte et au service de l'archonte. La condition de l'archive, son érection à la valeur d'archive, est liée à la création d'un pouvoir, d'un lieu d'autorité. L'archonte est propriétaire de ce qu'il nomme « archive » et qu'il collecte pour créer un futur, son futur avec son message. Il s'agit d'un processus d'idéalisation d'un corpus de documents (quantifié et catégorisé, titré (comme le font les musées), et, au final, sacralisé. Cela emprisonne les fantômes au lieu de les libérer, ils ne parlent plus directement. Mais les archives, créées et ranimées ainsi, deviennent la loi puissante de l'archonte. Celui-ci exerce sa pulsion de mort (freudienne) pour réduire (re-tuer) les fantômes. Il les ré-organise, les stabilise à son profit (glorifie son ego). L'archive, ainsi définie, peut être comparée à la citation dans les essais littéraires : décontextualisée, elles servent à légitimer un discours, et décontextualisée, elles perdent leur sens d'origine, leur « fantomatique ». Derrida conclut donc qu'il est nécessaire de tuer l'archonte (et sa loi) pour libérer les archives. L'image n'est donc pas une preuve sacrée mais la trace d'un contexte plus large qui risque de se réduire (comme une image peut finir par symboliser un moment, comme une photo finit par devenir la « petite » représentation et mémoire d'une personne que l'on a pourtant connu plus complexe et « en devenir » dans le sens de Deleuze : c'est ce qu'on peut nommer, avec Derrida, un « effet d'archive »). Créer une archive, c'est, donc, aussi oublier (hypomnésie : rétrécissement de la mémoire)(c'est l'équivalent de la peine de mort : on se focalise sur une personne qu'on « stabilise » pour glorifier l'autorité et oublier la l'instabilité d'où vient le crime). Le Mal d'archive actuel se situe entre voir et savoir, entre une sacralisation aliénée au service d'une autorité et une connaissance libre toujours en devenir.

Bibliographie

Livre

- Max Stirner, 『L'Unique et sa propriété』, Le Livre de Poche, 2010.
- Jacques Derrida, 『Le mal d'archive : une impession freudienne』, Galilée, 2008.
- Jacques Derrida, 『Spectres de Marx』, Galilée, 1993.
- Michel Foucault, 『L'Archéologie de la connaissance - in : Le Même et l'Ordre』, PUF, 2010.
- Richard Roud, 『Henri Langlois : l'Homme de la cinémathèque』, Belfond, 1985.
- Jean-luc Godard, 『Histoire(s) du cinéma』, Gallimard, 1998.
- Chris Marker, 『Commentaires』, Le Seuil, 1961.

Thèse

- Antoine Coppola, 『Moranbong : film français en Corée du Nord』, 『Modern and Contemporary France』, 2011.

Filmographie

- Jacques Lanzmann, Film 〈Shoah〉, 1985.
- Rithy Panh, Film 〈S21 la machine à tuer Kmaher rouge〉, 2003.
- Jean-luc Godard, Film 〈Histoire(s) du cinéma〉, 1988.
- Chris Marker, Film 〈Lettres de Sibérie〉, 1957.