



**L'archive déchirée du
sujet. A propos de Aus
der ferne de Mathias
Müller**

Pascal Génot

Remontez me dit-il. Remontez au plus haut. Il est des souvenirs qui savent vous tromper. Il est des sons des formes des couleurs anémiés. Creusez encore dit-il. A pleines mains je vous dis. Le tunnel est profond les cristaux engourdisent mais serrez fort vos doigts le sable ne peut glisser. [1]

Que (nous) reste-t-il ? Donc : que restons-nous ? D'un instant, passage. D'une venue. D'un embrassement. Qu'en reste-t-il en dehors, dedans, travers et etc. ? Statues et fantômes. Cartographie des affections, histoires d'assujettissements. Vestiges, strates, ruines. Archives.

Bondage. Archives : « mémoire objectivée » [2] , matière soumise à gestion et qui constitue, fait être ensemble, avec, dans ce qu'Hanna Arendt à la suite de St Augustin désignait comme une brèche entre passé et futur [3] . Archive : conceptualisation de cette matérialité toujours plurielle. Arkheion, ce qui est ancien, et Arkhein, commander : l'archive est ce pouvoir-savoir lié à la détention de l'origine.

Vortex. Sujet, par acclimatation, toujours. Entre idem et ipse, l'inchangé et le tourbillon d'une identité conte de mémoire où Paul Ricœur su lire la promesse [4] , non seulement la déchirure, permanence de l'alien, inquiétude comme superbe de l'autre en soi et de soi comme autre, mais l'indissociable existence du sujet aux pouvoirs-savoirs qui l'appellent, le nomment, le (con)fondent. Sujet à, sujet de, le sujet ne préexiste pas à sa mise en scène : il se couche dans une performance.

La question ne sera pas ici celle de l'archive, ne sera pas celle du sujet, de comment par l'archive des sujets sont posés. La question sera celle de ces questions en tant qu'on peut les imaginer dans des formes optiques et sonores particulières, dans un film donné.

Esthétique : traiter de la perception donc d'autres choses que de celles qui sont perçues - comment je me suis débordé (ma vie plurielle) [5] .

>>>

1. Ekphrasis (traduttore traditore).

Aus der ferne [6] de Mathias Müller [7] débute sur un classement : photos, lettres, qu'un homme assis à une table réunit et ficelle ; archives intimes, accumulation organique de mots et d'images éparses que l'homme assemble pour les ranger. Puis, le film s'ouvre sur une crevasse, brusque retournement de l'homme, explosion d'un mur et tremblements, chute d'un corps, éboulis, regard d'un marcheur traversant les décombres ; expérimental [8] , Aus der ferne va déployer divers régimes d'images [9] - mise en scène, recyclage de films de fictions classiques comme de films amateurs, images figuratives déformées, surimpressions de matières végétales... -, un tracé où le sujet s'opère, s'ouvre lui-même.

Premier chapitre : The Memo Book. Parcours de l'homme dans ce que ce titre annonce comme une traversée scripturale de mémoire, dans ce que le classement et la déchirure de départ peuvent supposer être un travail de deuil, une nouvelle et nécessaire subjectivation - et nécessaire parce que

nouvelle - ; Ricœur l'a bien relevé : « [...] tout travail de souvenir est aussi travail de deuil [...] » [10] et « [...] se souvenir de quelque chose, c'est immédiatement se souvenir de soi » [11] . Mise en récit, même et surtout si éclaté, la reconstruction par le deuil d'un sujet en proie à la mélancolie [12] , l'oubli nécessaire au pardon de ce qui nous a quitté ; Ricœur, encore et terminant son ouvrage, manière pour nous de conclure déjà, comme +Aus der ferne+ avec ces cartons The End de fins de film alternés avec des plans d'yeux se fermant : « [...] il pourrait être fait écho au Dit de sagesse du Cantique des Cantiques : "L'amour est aussi fort que la mort." L'oubli de réserve, dirais-je alors, est aussi fort que l'oubli d'effacement. » [13] . On feuillette. Pellicule rayée, traits de lumières, superposées puis flashées, regard de l'homme qui avance vers un entrepôt désaffecté, le traverse, descend des escaliers ; l'homme entrant dans une pièce où scintillent en couleurs les bijoux d'un lustre qu'admire un autre homme, dédoublement des corps par surimpression et légères variations scalaires, cartons The End, donc, de fins de film alternés avec des plans d'yeux se fermant, deux hommes dansant depuis un vieux film sur un écran que la main puis le pied caressent en ombre [14] , les reflets du lustre sur le visage de l'homme - des flammes, une spirale -, une femme descendant quelques marches - étincelles, rougeoiements -, l'homme qui entre dans une pièce, sombre et délabrée, le corps de l'autre sur une table sous un tissu, linceul de morgue ou drap d'hôpital ; puis, par la fenêtre : le ciel, nuage/soleil (seuls réglages des appareils photos de l'enfance), éclairs, pluie et gouttes, et, dans la pièce : cordes, machinerie respiratoire ; alors, main approchante, caressante, corps nu de l'autre allongé, planches anatomiques de squelettes et d'écorchés, mains ouvrant un torse, cœur battant pour combien de temps - l'homme regarde ses mains et chavire. Il traverse une ville, aérations du métropolitain, silhouettes, bouches d'égout, lignes, marquages au sol, course de l'homme, son affolement - se réfugier dans ses appartements. Il se lave les mains, s'asperge, s'essuie d'un linge blanc, se couvre le visage, le corps, une mer rouge s'abat sur la grève. Allongé, il cherche le sommeil, s'endort. Deuxième chapitre : Jardim Botanico. Encore, cette inscription donnée lisible nous envoie ailleurs, non plus dans la mémoire des temps mais dans celle des espaces, fusent-ils rêvés, exotisme inquiétant fantasmé. Rio ? Lisbonne ? On embrasse Pessoa, facilement, tendrement, lui qui ne pouvait être sinon plusieurs, suscite Tabucchi [15] . Aus der ferne, qui pourrait se traduire par Qui vient de loin, exprime l'idée d'une chose procédant d'un éloignement. Tracer la carte - « D'où la triple définition d'écrire : écrire, c'est lutter, résister ; écrire, c'est devenir ; écrire, c'est cartographier » [16] -, explorer ses paysages (enfouissement) ; des réminiscences, la pellicule fait monde, les transcrit comme rappels [17] , déplie le plan où se comprennent les jointures - « Puisque le plan de Rome est la carte du monde » [18] . Bref instant de noir. L'homme monte des escaliers, émerge des feuillages, yeux clignotants en bichromie rouge et noir, caresses d'image ou main masquant la luminosité, ombres, craquelures, couleur de terre, nervures, ramures, flamands roses, végétaux vierges, corolles, pétales, l'homme en négatif, profil de regard, clous plantés, bouche de l'homme, plaie, cheveux et poils, nuque frôlée, souillures du corps, peinture saignante, pluie, un blondin moyen âge en cheval blanc d'un film usé dans une forêt de feuillus et puis : arbres calcinés, bords de route, clôtures campagnardes, contre-jour - il se réveille.

Il y a eu débord, crue subite, tambour de chamade simultanément baisse de tension ; la souffrance d'une perte et les efforts pour maintenir la présence, la raisonner dans l'improbable, le pas croyable - Jean-Pierre Vernant : « [...] place maintenant vide, ressentie comme un manque, une douloureuse privation, aussi longtemps qu'on se souvient du mort comme d'un vivant, qu'on s'efforce par cette remémoration ascétique de demeurer en contact avec lui dans cette zone intermédiaire [...] » [19] - ; mais si la perte est intime, s'il n'y a de héros que pour un quant-à-soi, quel poème chanter et à qui ? - Vernant : « Le mnêma qui dit la gloire immortelle est collectif et égalitaire, non individuel et élitaire. Il n'y a pas de place en lui pour la figure de tel ou tel mort. » [20] - ; reste, outre Narcisse, le refus des

fondations, l'adresse à toute hypothèse, ce pour quoi nous sommes un croisement - Arendt : « Entre deux êtres humains se constitue parfois, rarement, un monde. Ce monde est alors la patrie, il a été en tout cas la seule patrie que nous étions prêts à reconnaître. » [21] - ; remembrance et presque fin de l'opération, glissement imperceptible.

L'homme ouvre la fenêtre, grillagée, alvéolée, un train passe, transports urbains, fer fuyant en perspective, défilement, praxinoscope, un homme tout plein de valises à bout de bras, sur le départ ou arrivant, une ronde d'enfants, les clignotements de lumière sur le visage de l'homme, les pigeons qui, comme d'habitude, s'envolent ; le clignotement s'arrête, les feuilles et les photos s'éparpillent, un courant d'air referme les pages du livre de mémoire ; l'homme a pris un train en couleur, les rayons du soleil ennuagé léger l'illumine, il risque un sourire, ferme les yeux, regarde la lumière et le film s'est terminé.

2. Praxis (a cura di).

De l'archive, ou plutôt +des+ archives, la loi française, référence valable parmi d'autres, déclare qu'elles sont « l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité. » [22] ; Krzysztof Pomian le précise : les archives sont « le résultat inévitable des activités d'une personne, d'un organisme ou d'un service à partir du moment où ces activités s'accompagnent, du fait de leur nature même, d'une production ou d'une réception de documents ; aucune décision expresse n'est nécessaire pour qu'elles se forment ; s'il en faut une, c'est pour les détruire. » [23] Qu'en est-il d'une archive que l'on dirait intime ? Archives, ses lettres, ses photos, les signes pour finir conservés - les ranger/laisser traîner, les détruire, les oublier ? - en sont-ils ? Le fait même de l'archive est sa systématité : on ne choisit pas les lettres (ou les e-mails, les SMS, les cartes postales, etc.) que l'on va recevoir, ses photographies, d'une presque obligation, on ne les choisit pas vraiment non plus, elles s'accumulent et l'archive intime peut bien être dit telle ; mais l'on fini par trier, égarer, séparer, jeter, bref, choisir, et l'archive intime serait une collection : « Leur origine et leur mode de constitution opposent les archives à tous les types de collection [...]. Celles-ci ne sont pas le résultat d'une activité institutionnelle ou professionnelle, mais d'un choix. Si judicieux soit-il, il n'en demeure pas moins arbitraire. [Les] collections sont constituées de documents rassemblés ; les archives ne sont que des documents conservés. », nous dit Jean Favier [24] . La chose est entendue : on choisit ses collections, on ne choisit pas ses archives, et l'archive ne pourrait qu'être interne, sinon intime, la collection, externe, sinon étrangère ; suivant ces auteurs - le législateur, des historiens -, l'archive serait un donné, la collection, un construit. Evidemment - les auteurs évoqués ne manquent pas de le remarquer -, l'archive contient en elle un peu de la collection et inversement : si le choix procédant à l'établissement de la collection est arbitraire même si judicieux, la systématité apparemment conséquente de l'archive est immanquablement toujours partielle, au moins légèrement. Mais plus, si la dialectique, tout comme celles liant document et monument, privé et public - pressenties sur les bas-côtés -, était simple, Aus der ferne ne se nous intéresserait pas et ce film ne pourrait apparaître comme la performance d'un deuil par le biais d'une relecture de l'archive intime. La constitution et l'institution de l'archive, sa gestion, procède d'un mouvement qui rejette la ruine tout en la magnifiant, qui instaure une époque comme celle disant : « Voyez comme de tous documents nous faisons monument ! » - une restauration mélancolique. Le problème de l'archive n'est pas sa réfutation - un stupide et illusoire « du passé faisons table rase » - mais du comment, au croisement d'enjeux administratifs, scientifiques et patrimoniaux - in fine, politiques -, l'archive s'effectue comme

pouvoir-savoir, comment elle prend le sens que lui donne Michel Foucault [25]. L'archive, plus que trace ou vestige, éléments rassemblés, est institution ; elle est dispositif, agencement : contrairement à ce que la loi nous en dit, elle n'est pas un donné mais un construit. Certes, ce construit se présente avec les atours de l'inéluctable, d'une non-prévision, d'une non-intervention : il y a production et réception de données inhérentes à un faire qui est autre, les archives n'étaient pas prévues pour l'être, un fonds d'archives se doit d'être conservé sans démembrer l'ordre de sa constitution ; cela même paraît concéder aux archives une crédibilité documentaire, la possibilité d'y lire la succession des événements et des choses - et cela, assurément, est ; mais on sait, au moins depuis *Les Annales*, que la temporalité fixée dans les archives est celles des pouvoirs qui les ont suscitées : les archives évoquent peut-être surtout ce qu'elles ne contiennent pas, elles sont un manque [26]. Par la croyance qui lui est accordée, l'archive institue les sujets comme individus sociaux et historiques. Plier la mémoire par « l'écriture de l'histoire » [27] ou pour le dire avec les mots de Foucault : « Le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait en elle-même et de plein droit 'mémoire' ; l'histoire c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas. » [28] Aussi, toute archive devenue consciente d'elle-même est une collection, la sur-valorisation de la mémoire pouvant s'entendre comme une incapacité critique. Se relire et se redéfinir par cela même qui vous a institué, assujetti, comme le discriminé peut accéder à la distinction par la remise en scène de sa propre qualification disqualifiante [29], retourner l'archive telle qu'elle nous donne [30].

>>>

L'archive est à jouer comme performance, comme agir et non comme subir. Ce n'est pas tant qu'il faille agir sur l'archive mais considérer d'ores et déjà l'archive comme acte performatif. Le simple fait de conserver des documents dit et fait bien plus qu'une simple conservation. Elle n'est pas que témoignage : elle engage, promet. Par la conscience de l'archive, par sa réédition, nouveau dire et nouveau faire, elle rend possible une autre institution, possibilité d'agir inéluctablement liée au pouvoir qu'elle exerce originellement [31]. L'archive, deuil permanent, n'échappe à la mélancolie qu'en ce que l'histoire devient généalogie, arbre sans cime, sans racine.

La Jetée [32]. Celui qui pourrait voyager dans le temps, vers le passé comme vers le futur, serait celui marqué par un fort traumatisme, le souvenir d'avoir assisté à sa propre mort.

Sans soleil [33]. Une question : « 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. », et sa réponse : « Je sais, elle écrivait la Bible. La nouvelle Bible, ce sera l'éternelle bande magnétique d'un temps qui devra sans cesse se relire pour seulement savoir qu'il a existé ». |

Immemory [34]. Voyager dans la mémoire par sauts de puces. |

Tarnation [35]. Il a peur et (se) filme depuis l'âge de onze ans : ses imitations androgynes de paumées de talk-shows, sa grand-mère édentée, son grand-père refoulant sa honte, sa mère rendue folle par sismothérapie (remember Shock Corridor), ses deux doux amants, celui de ses quinze ans et celui de ses trente, la lueur du grain des formats sub-standards, celluloïd ou magnétique, les photos de ses familles, d'origine et d'accueil, son bel appartement de Brooklyn, ses ami(e)s, son père retrouvé, famille nucléaire, trio recomposé un court instant ; bref, quelque chose comme sa vie. Lorsque l'on capte et met en plan ainsi, avec une telle nécessité - probité -, avec toutes les

splendeurs d'une forme filmique possible - puissante - un quotidien des plus crus, est-ce de l'archive ? Il y a la perte d'un vécu dit normal et tous se sont pourtant aimés et s'aiment probablement encore : le grand-père qui aurait mis sa fille (sa mère) au placard, sa grand-mère qui aurait touché sa fille (sa mère), sa mère (leur fille) qui chute, s'altère les neurones et que l'on prétend soigner aux chocs électriques, son homosexualité, aimer faire ce que l'on sait dit ne pas devoir faire ; effectuer le deuil d'un vécu dit normal. Il filme, fait un film. |

Corps et âmes, pointés, crédités, juxtaposés, rectifiés [36] - alors que : « On ne chercherait pas des origines mêmes perdues ou raturées, mais on prendrait les choses par là où elles poussent, par le milieu [...]. » [37]

A propos de Müller, Jacques Kermabon titrait : « Le cinéma dans les plis » [38] , tandis que Gilles Deleuze, à propos de Foucault, avait écrit : « La vie dans les plis » [39] ; sans doute, la formule du premier peut naître de la seconde mais surtout le pli apparaît bien dans Aus der ferne comme une zone de subjectivation comme l'entendait Foucault, une réformation de soi, la figure d'une nouvelle cartographie. Aus der ferne nous indique à son tour, non pas tant que « le fond de l'image est toujours déjà une image » [40] mais que l'image n'a pas de fond, uniquement des formes - un trou noir, une aspiration. Nul besoin de fondations ou, du moins, de fondements, juste d'un suivi et d'une audace. Agencements [41] .

Archives, de fait, aussi : sa photo dans la mémoire physique de mon cellulaire, sourire dentelé traversant pour venir poindre, ses lettres dans une chemise dans un tiroir, traces non tant de paroles que de gestes (ou les toiles de Pollock comme chants d'amour), deux e-mails gisants dans les stocks d'un serveur quelque part probablement en Amérique du nord, celui où "Tu me manques" indiquait un futur, celui où "A bientôt" marquait cette fin. Pouvoir de les exhiber comme preuves s'il en est besoin - incomplétude d'un acte indésirable.

Lorsque j'ai commencé à écrire sur ce film, je ne savais pas que certaines parmi ses images provenaient d'une bande Super-8 donnée à Müller par un ancien amant mort du sida [42] . Je savais juste que ce qui m'intéressait, c'était le rapport entre la mémoire et le sujet, entre l'archive et l'histoire, entre identité et « traçabilité » . Je savais que je lisais Michel Foucault pour cela. Que j'avais eu envie de lire Foucault par Hervé Guibert et que j'avais eu envie de lire Guibert par Sophie Calle - sublime collier de deuils [43] . Je savais que ce qui m'intéressait, c'était le rapport entre l'archive et le deuil [44] et qu'une part du titre de ce papier venait des déchirures du corps filmé dans un autre film de Müller, Sleepy haven [45] . Alors il ne s'agit pas de relire Aus der ferne au jour de cette indication biographique mais d'entendre la question de Paul Celan : « Qui témoigne pour le témoin ? » [46] .

Mémoire objectivée, l'archive est, plus qu'un patrimoine, un héritage [47] , et l'archive intime est telle le vers de René Char tant apprécié d'Hanna Arendt - « Notre héritage n'est précédé d'aucun testament. » [48] - ; nul ne nous lègue les résidus de l'intime avec une quelconque consigne d'usage, ce legs est sous notre responsabilité, engagée dans le tracé d'un rapport ; plus, l'archive intime n'est assignée à aucune transmission, aucune fondation : elle est un don n'exigeant d'autre retour que la possibilité éventuelle d'une énonciation neuve [49].

>>>

[1] Chloé Delaume, Le Cri du sablier, Tours, Farrago, 2001, p. 26. [2] Cf. Krzysztof Pomian « Les

archives. Du Trésor des chartes au Caran. », in Pierre Nora (dir.), Les Lieux de mémoire, tome III, « Les France », volume 3, « De l'archive à l'emblème », Paris, Gallimard, 1992, p. 171. [3] Cf. H. Arendt, « La brèche entre le passé et le futur », préface à Id., La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique, trad. P. Levy (dir.), Paris, Gallimard, folio, 2001 (Between Past and Future, 1968), pp. 11-27. [4] Cf. P. Ricœur, Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, coll. Points, 1996 (1990). [5] « Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage. Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état-civil ; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire. » (Michel Foucault, L'Archéologie du savoir, Paris, Gallimard, 1969, p. 28) [6] Aus der Ferne, Mathias Müller, Allemagne, 1989, 16 mm, noir et blanc et couleur, 28 min. La copie consultée est celle éditée par les éditions Re :Voir Vidéo. [7] Né en 1961 en Allemagne, Mathias Müller a étudié la littérature et les arts plastiques et cofondé en 1985 la Film-Cooperative Alte Kinder. Tous ses films participent, dans une plus ou moins grande proportion, du recyclage des images (sur les films de Müller restitués dans le contexte du cinéma expérimental allemand contemporain, on consultera le catalogue Der Deutsche Experimentalfilm der 90er Jahre/The German Experimental Film of the 1990's, Munich, Goethe-Institut, 1996 ; sur le recyclage des images, cf. Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours (dir.), Monter/Sampler. L'Echantillonnage généralisé, Paris, Scratch/Centre Pompidou, 2000). [8] « Expérimental » est employé ici comme l'entend Nicole Brenez : « [...] un film expérimental considère le cinéma non pas du point de vue de ses usages mais du point de vue de ses puissances. » (Id., interview in Cahiers du cinéma, Hors-série « Aux frontières du cinéma », avril 2000, p. 81), sans nier pour autant l'évidence qu'un tel film n'opère pas moins que tout autre dans un champ où ces puissances sont autant d'usages. [9] Il faudrait dire ce que Aus der ferne doit à la composition sonore de Dirk Schaefer mais nous réitérerons malheureusement le silence des analyses filmiques délaissant le son au profit de la seule image. [10] P. Ricœur, « Histoire et mémoire », in A. de Baecque et C. Delage (dir.), De l'histoire au cinéma, Paris, Editions Complexe, IHTP/CNRS, 1998, p. 23. [11] P. Ricœur, La Mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, Seuil, 2000, p. 3. [12] Sur les rapports entre le deuil, la mélancolie et l'assujettissement, on consultera agréablement les réflexions engagées autour du « Deuil et mélancolie » de Freud (in Id., Métapsychologie, trad., J. Laplanche et J. B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. folio, 1968 (1ère publication posthume, Londres, 1943, manuscrits rédigés en 1915), pp. 145-171) par P. Ricœur (cf. Id., La Mémoire..., op. cit., pp. 86-93) et, surtout, Judith Butler (cf. Id., La Vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories, trad., B. Mattheiussent, Paris, Léo Scheer, 2002 (The Psychic Life of Power. Theories in subjection, Stanford, Stanford University Press, 1997), pp. 199-222). Butler propose une conception « mélancolique » des identités de genre et sexuelles où elles procèdent de la forclusion de « l'homosexualité comme passion invivable et perte privée de deuil » (ibid., p. 203) : la perte inavouable d'un désir homosexuel précède ainsi l'Œdipe dans la formation du sujet et l'on peut « comprendre tant la "masculinité" que la "féminité" comme étant formés et consolidés à travers des identifications qui relèvent en partie d'un deuil désavoué » (ibid., p. 209) ; ce deuil forclus entoure les amours et les pertes homosexuelles d'une funeste incertitude, particulièrement douloureuse et portée au plan collectif par l'épidémie du sida ; affirmer la dimension mélancolique et performative du genre, et, ajouterais-je, le deuil comme une performance à accomplir, est alors la possibilité d'un mouvement, d'une nouvelle subjectivation à la fois plus dynamique et plus sereine : « Notre fragilité sous la pression de telles règles se mesure à notre mobilité, à notre capacité à trouver un langage pour jouer le drame et accomplir "l'acting out" ambivalent de la perte. » (ibid., p. 222). [13] P. Ricœur, La Mémoire..., op. cit., p. 656. [14] Il n'entre pas dans mes intentions d'établir des liens dans la filmographie de Müller ou avec celle d'autres cinéastes ; jouer le jeu de l'intertextualité (intertextualité que le correcteur d'orthographe voudrait muer en intersexualité...) n'est pas ici le but ; néanmoins, cette figure du pied caressant l'image à

travers l'écran est également présente dans +Sleepy haven+ (1995) et elle paraît non seulement moins fréquente que celle de la +main+ caressant ou s'appliquant sur l'image mais également plus, disons, érotique. [15] « Tu sais ce qui arriva à la vérité ? Elle mourut sans trouver de mari. » (Antonio Tabucchi, *Tristano meurt*, Paris, Gallimard, 2004, p. 19) [16] Gilles Deleuze, Foucault, Paris, Minuit, 2004 (1986), p. 51. [17] Constatant l'utilisation par les Grecs de deux mots différents pour qualifier ce que la langue française entend sous le seul vocable de « mémoire », Ricœur distingue la mnémé, qui désigne le souvenir comme apparaissant involontairement (il parlera de réminiscence), de l'anamnésis, qui désigne la recherche consciente et active du souvenir (il parlera de rappel). Cf. Id., *La Mémoire...*, op. cit., pp. 7-66. [18] Joachim du Bellay, « Les antiquités de Rome », 1558, cité par Laurent Grison, *Figures fertiles. Essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 195. [19] J.P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990, p. 45 [20] *Ibid.*, p. 55. [21] H. Arendt, « Lettre à Heidegger », citée par Martine Leibovici in id., Hannah Arendt. *La passion de comprendre*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 29. [22] Loi du 3 janvier 1979, art. 1er, cité par S. Coeuré et V. Duclerc in *Les Archives*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2001, p. 6. [23] K. Pomian, art. cit., p. 171 (je souligne). [24] J. Favier, « Archives », in *Universalis 8*, Paris, Encyclopædia Universalis, 2002. [25] « J'appellerai archive, non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses. » (M. Foucault, *Dits et Ecrits. 1954-1988*, tome 1, Paris, Gallimard, p. 708, cité par N. Brenez, « ... Fût-il rayé... », in *Admiranda*, n° 10, « Le Génie documentaire », 1995, p. 9) [26] « L'archive n'est pas un stock dans lequel on puiserait par plaisir, elle est constamment un manque. Un manque semblable à ce qu'écrivait Michel de Certeau à propos de la connaissance, lorsqu'il la définissait ainsi : « Ce qui ne cesse de se modifier par un manque inoubliable ». (Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, pp. 70-71) [27] Selon le titre éponyme de M. de Certeau (Paris, Gallimard, 1975). [28] M. Foucault, *L'Archéologie...*, op. cit., p. 14 (je souligne). [29] « Le nom que l'on reçoit est à la fois ce qui nous subordonne et ce qui nous donne un pouvoir, son ambivalence produit la scène où peut se déployer la puissance d'agir [...]. Reprendre le nom que l'on vous donne, ce n'est pas se soumettre à une autorité préexistante, car le nom est ainsi déjà arraché au contexte qu'il avait auparavant, et prend place dans un travail de redéfinition de soi. Le mot injurieux devient un instrument de résistance au sein d'un redéploiement qui détruit le territoire dans lequel il opérait auparavant. Réaliser un tel redéploiement implique de prononcer des mots sans y être auparavant autorisé et de mettre en danger notre vie linguistique, le sens de notre place dans le langage, et le fait que les mots fassent ce que nous disons. Mais ce risque, le langage injurieux nous le fait déjà courir [...]. » (Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2004 (*Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New-York, Routledge, 1997), p. 252) [30] « La mémoire construite individuelle, l'inscription des programmes de comportement personnel sont totalement canalisées par les connaissances dont le langage assure dans chaque communauté ethnique la conservation et la transmission. De la sorte apparaît un véritable paradoxe : les possibilités de confrontation et de libération de l'individu reposent sur une mémoire virtuelle dont le contenu appartient à la société. » (André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole. II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, pp. 22-23). [31] « Si je suis quelqu'un qui ne peut être sans faire, alors les conditions pour que je fasse recouvrent en partie les conditions mêmes de mon existence. Si ce que je fais dépend de ce qui m'est fait, ou plutôt, des façons dont je suis "fait/e" par les normes, alors la possibilité de ma persistance en tant que "je" dépend de ma capacité à faire quelque chose de ce qui est fait de moi. (...) Ma capacité d'agir ne consiste pas à refuser cette condition de ma constitution. Si j'ai une quelconque capacité d'agir, elle s'élargit du fait même que je

suis constitué/e par un monde social qui ne relève en aucune façon de mon choix. Que ma capacité d'agir soit clivée par un paradoxe ne signifie pas qu'elle soit impossible. Cela signifie seulement que le paradoxe est la condition de sa possibilité. » (Butler, « Faire et défaire le genre », in *Multitudes Web*) [32] *La Jetée*, Chris Marker, 1962. [33] *Sans soleil*, Chris Marker, 1982. [34] *Immemory*, Chris Marker, 1997. [35] *Tarnation*, Jonathan Caouette, 2004. [36] Foucault, à propos d'un progressif passage, durant les deux premiers siècles, des énoncés du plaisir à ceux du désir : « La morale sexuelle exige encore et toujours que l'individu s'assujettisse à un certain art de vivre qui définit les critères esthétiques et éthiques de l'existence ; mais cet art se réfère de plus en plus à des principes universels de la nature ou de la raison, auxquels tous doivent se plier de la même façon, quel que soit leur statut. (...) On est loin encore d'une expérience des plaisirs sexuels où ceux-ci seront associés au mal, où le comportement devra se soumettre à la forme universelle de la loi et où le déchiffrement du désir sera une condition indispensable pour accéder à une existence purifiée. Cependant on peut voir déjà comment la question du mal commence à travailler le thème ancien de la force, comment la question de la loi commence à infléchir le thème de l'art et de la technè, comment la question de la vérité et de la connaissance de soi se développent dans les pratiques de l'ascèse. » (id., *Histoire de la sexualité. III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1997 (1984), pp. 93-94) Reliant plus loin esthétique, éthique et politique, Foucault écrira : « Alors que l'éthique ancienne impliquait une articulation très serrée du pouvoir sur soi et du pouvoir sur les autres, et devait donc se référer à une esthétique de la vie en conformité avec le statut, les règles nouvelles du jeu politique rendent plus difficiles la définition des rapports entre ce qu'on est, ce qu'on peut faire et ce qu'on est tenu d'accomplir ; la constitution de soi-même comme sujet éthique de ses propres actions devient plus problématique. » (ibid., p. 117) Pris sous l'injonction du dire, se dire et être dit, paroles clôturées dans un espace qui ne sera plus véritablement de ce monde - « Trouver un lien entre les hommes assez fort pour remplacer le monde, ce fut la grande tâche politique de la philosophie chrétienne primitive [...] » (H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, Coll. « Pocket », 1983 (1ère éd., USA, *The Human Condition*, 1958), p. 93) -, se renversera sur lui-même l'acte de langage indispensable à l'espace libre du politique, de relation le performatif deviendra interpellation et expiation, une subtile et perverse mélancolie cherchera de rendre à son tour le monde habitable ; la naissance d'un homme devint commencement, sa mort, un deuil indéfiniment reconductible. [37] G. Deleuze, « Fendre les choses, fendre les mots », entretien avec Robert Maggiori, *Libération*, 2 et 3 septembre 1986, repris in Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 2003 (1990), p. 119. [38] J. Kermabon, « Mathias Müller. Le cinéma dans les plis », in *Bref*, n° 26, Automne 1995, pp. 8-13. [39] G. Deleuze, Foucault, Paris, Minuit, coll. Reprises, 2004 (1986), p. 130. [40] Serge Daney cité par Deleuze in « Lettre à Serge Daney : optimisme, pessimisme et voyage », préface à S. Daney, *Ciné-journal*, Paris, Editions des Cahiers du cinéma, 1986, repris in Deleuze, *Pourparlers*, op. cit., p. 101. [41] « L'unité réelle minima, ce n'est pas le mot, ni l'idée ou le concept, ni le signifiant, mais l'agencement. C'est toujours un agencement qui produit les énoncés. » (G. Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 (1977), p. 65) [42] Cf. J. Kermabon, art. cit. [43] Au début de son voyage à travers les Etats-Unis qui aboutira à *No Sex Last Night* (1992), Sophie Calle apprend la mort d'Hervé Guibert et, ne pouvant se rendre en France pour l'enterrement, met en scène sa propre cérémonie dans le port de New-York ; dans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (Paris, Gallimard, 1990), Hervé Guibert retrace les derniers instants de la vie de Michel Foucault ; quant à Foucault, on sait, puisqu'il en annonçait la mort, qu'il nous préparait au deuil de l'homme (cf. Id., *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966 et G. Deleuze, « Sur la mort de l'homme et le surhomme », in Id., Foucault, op. cit., pp. 131-141). [44] « Si nous acceptons l'idée que l'interdit de l'homosexualité opère dans une culture largement hétérosexuelle comme l'une de ses opérations de définition, alors la perte des objets et

des buts homosexuels [...] apparaîtra d'emblée forclosé. (...) Si cet amour est d'emblée exclu, alors il ne peut arriver, et si tel est pourtant le cas, il n'est certainement pas arrivé. Mais s'il arrive, il arrive seulement sous le signe officiel de son interdit et de son désaveu. » (J. Butler, *La Vie psychique...*, op. cit., p. 208). L'archive, plus qu'intime, amoureuse, prend alors le rôle de preuve, non pas tant pour les autres que pour soi-même ; restes, les signes culturellement admis de la relation amoureuse. [45] *Sleepy Haven*, Mathias Müller, Allemagne, 1995, 16 mm, couleur, 15 min. [46] Tabucchi place cette citation en exergue de son roman (op. cit.). [47] Sur l'archive comme héritage, cf. Jacques Derrida et Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Gallilée/INA, 1996 (transcription d'entretiens filmés réalisés en décembre 1993), pp. 95-125. [48] Arendt place cette citation extraite des *Feuillets d'Hypnos* (Paris, 1946) en toute première phrase de sa préface à *La Crise de la culture* (op. cit., p. 11). [49] /murmures/