

Aline Caillet et Frédéric Pouillaude

Introduction

L'hypothèse d'un art documentaire

Cet ouvrage collectif a pour ambition de cerner ce qui aujourd'hui en art se trouve désigné sous l'appellation « documentaire ». Longtemps restreint au seul champ cinématographique (et, dans une moindre mesure, photographique), le terme « documentaire » connaît depuis une quinzaine d'années au moins un usage multiple et proliférant, débordant de très loin le seul champ de l'image indicielle, et pouvant qualifier des œuvres relevant de médiums aussi divers que la littérature, la bande dessinée, le théâtre, la danse ou même le cirque¹. Parallèlement, le documentaire cinématographique a vu ses formes d'écriture et ses stratégies de représentation profondément renouvelées, inventant des dispositifs souvent bien éloignés du modèle historique du cinéma direct et construisant un rapport au réel parfois proche de l'élaboration fictionnelle. Enfin, les arts visuels se sont emparés de l'objet et de la forme « document », y voyant l'un des lieux possibles de renégociation de leur rapport à l'Histoire, à la politique, et tout simplement au réel, au point que certains théoriciens ont émis à ce sujet l'hypothèse d'un « tournant documentaire² ».

Face à ce triple mouvement d'élargissement, de renouvellement et d'assimilation (partielle) par les arts visuels, on ne peut que constater en retour un déficit et un retard de la théorisation. Du côté de l'histoire et de la théorie des arts, les

• 1 – Voir les travaux du GdRA (Christophe Ruhles & Julien Cassier) et notamment le *Triptyque de la personne* (*Singularités ordinaires* 2007, *Nour* 2009, *SUJET* 2014), où sont associés sur le plateau témoignages enregistrés, monologues et dialogues issus d'entretiens et d'enquêtes sociologiques, et performances circassiennes : legdra.fr, page consultée le 13-07-2016.

• 2 – Concernant ces deux derniers points (renouvellement des écritures cinématographiques et migration vers l'art contemporain), cf. CAILLET Aline, *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, PUR, 2014. L'expression même de « tournant documentaire » sera examinée un peu plus loin dans cette introduction.

approches opèrent trop souvent à l'intérieur d'un seul et même médium, restant cantonnées à l'histoire et aux spécificités d'une discipline donnée. Au sein de ces approches locales, le cinéma occupe évidemment une place de choix, et les ouvrages consacrés au documentaire cinématographique abondent, en France comme dans le monde anglo-saxon³. On assiste cependant, dans le champ des études littéraires, à une réélaboration de la question du « document » et, plus généralement, à un intérêt de plus en plus marqué pour les littératures dites « factuelles⁴ ». Par ailleurs, le renouveau du théâtre documentaire des vingt dernières années a donné lieu à plusieurs ouvrages ou numéros de revue⁵. La photographie, historiquement attachée à la question du documentaire, n'est pas en reste : citons à ce titre la passionnante collection des « Carnets du BAL » dédiée aux enjeux de l'image contemporaine et qui tente d'appréhender « dans toute sa diversité la notion de “document” visuel⁶ ». Aussi indispensables et précieuses que soient ces approches locales, elles laissent nécessairement échapper ce qui sous l'appellation « documentaire » tend aujourd'hui à faire paradigme ou modèle, par-delà les médiums et les disciplines. Deux exceptions méritent d'être signalées, dans le sillage desquelles le présent ouvrage souhaiterait s'inscrire : d'une part, les deux numéros de *Communications* coordonnés par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, qui examinent le statut et la fonction du document dans l'art du xx^e siècle selon un spectre délibérément large, incluant la littérature, la photographie et le cinéma (mais pas le théâtre)⁷; d'autre part, l'ouvrage collectif

• 3 – Pour s'en tenir aux références désormais considérées comme classiques, voir en français NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002, et *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009; et en anglais, NICHOLS Bill, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, et *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

• 4 – Voir par exemple ZENETTI Marie-Jeanne et BLOOMFIELD Camille (dir.), *Littérature*, n° 166 : « Usages du document en littérature », Paris, Armand Colin/Larousse, juin 2012, ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014, et JEANNELLE Jean-Louis, « "L'acheminement vers le réel". Pour une étude des genres factuels : le cas des Mémoires », *Poétique*, n° 139, Paris, Seuil, 2004, p. 279-297.

• 5 – Par exemple KEMPF Lucie et MOGUILJEVSKAIA Tania (dir.), *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention?*, Nancy, PUN, 2013; PIEMME Jean-Marie et LEMAIRE Véronique (dir.), *Études théâtrales*, n° 50 : « Usages du “document”. Les écritures théâtrales entre réel et fiction », Louvain, Université catholique de Louvain, 2011, et SARRAZAC Jean-Pierre, NAUGRETTE Catherine et BANU Georges, *Études théâtrales*, n° 51-52 : « Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre », Louvain, Université catholique de Louvain, 2011.

• 6 – Extrait du texte présentation de la collection qui compte aujourd'hui 7 numéros, tous issus de séminaires organisés par le BAL. Mentionnons tout particulièrement le premier opus, paru en 2012 et issu d'un séminaire tenu en 2009 à la Fémis, *L'image-document, entre réalité et fiction*, sous la direction de Jean-Pierre CRIQUI.

• 7 – CHEVRIER Jean-François et ROUSSIN Philippe (dir.), *Communications*, n° 71, « Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au xx^e siècle », Paris, Seuil,

dirigé par Alison James et Christophe Reig, *Frontières de la non-fiction*, qui tente de dégager les linéaments d'une « esthétique documentaire » à l'œuvre dans les champs textuels et visuels contemporains⁸.

Du côté de l'esthétique et de la philosophie de l'art, le déficit (pour ne pas dire l'absence) de théorisation est, lui, criant. Que des pratiques contemporaines puissent être tout à la fois représentationnelles, non fictionnelles et pleinement artistiques, voilà qui semble bien difficile à penser dans le paysage actuel de la philosophie de l'art. L'esthétique analytique demeure dans une large mesure focalisée sur le problème de la nature de la fiction et l'élucidation du statut (ontologique, cognitif ou éthique) des objets fictionnels, tant et si bien que ce primat théorique de la fictionnalité semble en définitive découler d'une assimilation implicite, et difficilement soutenable, entre « représentation artistique » et « représentation fictionnelle » (toute représentation, dès lors qu'elle est art, ne pourrait être que fiction). De son côté, l'esthétique continentale, encore sous l'influence du poststructuralisme et de la déconstruction, peine à considérer sérieusement, c'est-à-dire autrement que comme l'effet d'une illusion naïve, tout désir ou toute stratégie de référentialité forte, en art comme ailleurs : point de réel, hors de la clôture du texte et de ses représentations, point de référent, au-delà de la chaîne indéfinie des médiations signifiantes. Pour une fois, esthétique analytique et esthétique continentale paraissent s'accorder autour d'un même impensé ou d'un même angle mort : la possibilité pour l'art de proposer des représentations factuelles de notre monde, de viser un certain régime d'exactitude et de véridicité, en faisant de cette visée le cœur même de l'opération artistique. Certes, l'esthétique analytique a pu s'intéresser au cinéma documentaire, mais seulement à titre de sous-chapitre dans une théorie générale de l'image cinématographique et de la trace filmique⁹. Certes, Rancière a largement écrit sur des artistes tels que Chris Marker, Harun Farocki, Walker Evans ou James Agee, mais depuis un point de vue qui tendait plutôt à gommer la spécificité documentaire de leurs œuvres, en les rapatriant sous la catégorie générale de « régime esthétique ». Si bien qu'aucun travail philosophique d'ensemble n'a véritablement pris en charge

2011, et *Communications*, n° 79 : « Des faits et des gestes. Le parti pris du document 2 », Paris, Seuil, 2006.

• 8 – JAMES Alison et REIG Christophe (dir.), *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, Rennes, PUR, 2014.

• 9 – Voir CARROLL Noël, « Fiction, Non-Fiction and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis », in Richard ALLEN et Murray SMITH (dir.), *Film Theory and Philosophy*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 173-202; CURRIE Gregory, « Visible Traces: Documentary and the Content of Photographs », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57 (3), Été 1999, p. 285-297; PLANTINGA Carl, « What a Documentary is, After All », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63 (2), printemps 2005, p. 105-117.

ce croisement inédit de l'art et de la factualité que le terme « documentaire » semble aujourd'hui manifester¹⁰.

Face à ce double constat de « plein » et de « vide », le présent ouvrage entend proposer un espace de travail commun où le déficit de théorisation et d'approches croisées puisse commencer à se combler. À travers l'hypothèse d'un *art documentaire*, il ne s'agit nullement de chercher à unir artificiellement des pratiques et des médiums nécessairement divers, en les absorbant dans un concept abstrait et, sans doute, quelque peu vide; il s'agit plutôt, et peut-être seulement, d'ouvrir un lieu où des problématiques communes, des stratégies et des manières de faire – spécifiques ou partagées – puissent entrer en écho et s'éclairer réciproquement. Ce faisant, il convient tout à la fois de respecter la polysémie contemporaine du terme *documentaire*, et de poser la question au niveau qui doit être le sien : non pas celui d'un médium ou d'une discipline donnée, mais celui de l'*art* en général. Qu'est-ce qui de l'art – qu'il s'agisse de son identité et de ses frontières supposées, de son inscription historique et sociale, ou de ses modes d'élaboration poétiques – se trouve transformé, déplacé et mis en tension par cette promotion neuve de la factualité et du souci documentaire? En quoi l'art y demeure-t-il distinct du journalisme, du reportage ou de l'enquête historique et/ou sociologique? Et, réciproquement, dans quelle mesure les procédures artistiques, selon la liberté et l'inquiétude qui les caractérisent, viennent-elles bouleverser notre rapport ordinaire à la référence, à l'information et à la construction de la vérité?

Enjeux définitionnels et esthétiques

Cette hypothèse d'un art documentaire rassemblant un réseau de pratiques par-delà la diversité des médiums exige, pour ne pas rester complètement vague et fluctuante, que l'on se donne quelques bornes et points de repère définitionnels. Si la notion de « représentation non fictionnelle » constitue sans aucun doute une base adéquate, encore faut-il y apporter un certain nombre de spécifications, aussi bien du côté de la représentation que de la non-fiction.

D'une part, le champ des œuvres non fictionnelles déborde assez largement celui des œuvres documentaires. Des genres tels que l'essai ou l'autobiographie sont assurément non fictionnels : leurs œuvres s'engagent pragmatiquement quant à la vérité des énoncés qu'elles avancent ou quant à l'exactitude des représentations qu'elles produisent. Cependant, il paraît difficile de les considérer à propre-

• 10 – Une exception, cependant : l'ouvrage récent de LAGEIRA Jacinto, *L'Art comme Histoire. Un entrelacement de poétiques*, Paris, Mimésis, 2016, qui aborde ce croisement sous l'angle du rapport à l'historiographie et interroge la production et l'usage de documents historiques dans la création contemporaine, qu'elle soit littéraire, théâtrale, photographique ou cinématographique.

ment parler comme « documentaires » : dans le cas de l'essai, parce que la teneur « documentaire » d'une représentation ne peut se limiter à la seule rigueur interne d'une argumentation et qu'elle requiert un type d'ancrage dans le réel nettement plus empirique et plus factuel que la simple puissance d'un raisonnement ou la seule force d'une prise de position ; dans le cas de l'autobiographie, parce que la démarche « documentaire » implique, semble-t-il dans son principe même, une transivité radicale qui oriente d'emblée la représentation vers l'extériorité et le non-soi, vers « d'autres vies que la mienne », pour reprendre la belle expression d'Emmanuel Carrère¹¹. La factualité de la représentation et l'altérité de l'objet représenté constitueraient donc deux composantes supplémentaires venant s'ajouter au simple critère de la non-fictionnalité. Cependant, ces deux spécifications sont moins des critères stricts que des tendances ou des orientations. Aucune œuvre documentaire, aussi factuelle qu'elle soit ou impersonnelle qu'elle semble être, n'est jamais complètement exempte d'arguments ou de raisonnements (ne serait-ce qu'implicites), et aucune ne peut se soustraire à la nécessité pragmatique d'assumer une position d'énonciation subjective. Du documentaire vers l'essai ou l'autobiographie, sans doute n'y a-t-il en définitive qu'un lent dégradé où la factualité et l'altérité de l'objet s'effacent peu à peu. Ces deux composantes, dont les marges s'identifient donc plus à des zones grises qu'à des limites franches, n'en demeurent pas moins théoriquement nécessaires si l'on veut s'orienter un tant soit peu dans le vaste champ de la non-fiction et y déterminer quelques sous-espèces¹².

D'autre part, la place de la *représentation* au sein de l'opération documentaire doit être précisée. Si toute œuvre documentaire possède une nécessaire composante représentationnelle (on voit en effet difficilement quelle pourrait être la valeur documentaire d'une œuvre qui ne serait la représentation de rien), cet élément de représentation n'a pas obligatoirement à être produit par l'opération documentaire elle-même : il peut fort bien lui préexister sous la forme, précisément, de « documents » que l'œuvre ne fait que sélectionner et *présenter*. Dans ce dernier cas, qui peut concerner des pratiques aussi diverses que le film d'archive, l'installation photographique, le montage littéraire ou la présentation performée de documents sur scène, l'œuvre tient avant tout dans une opération de *présentation* du ou des document(s), selon des modalités qui peuvent être extrêmement variées, allant de la neutralité la plus stricte jusqu'à l'interventionnisme le plus fort. Autrement dit, les pratiques documentaires paraissent se scinder en deux groupes selon qu'elles génèrent directement leurs propres documents ou au contraire limitent leur opéra-

• 11 – CARRÈRE Emmanuel, *D'autres vies que la mienne*, Paris, P.O.L., 2009.

• 12 – Ne serait-ce que pour pointer les déplacements et les hybridations que propose la création contemporaine, dans le sillage d'artistes plus anciens tels que Chris Marker, pour le film-essai, ou Agnès Varda, pour le film autobiographique.

tion à la sélection et l'utilisation de documents préexistants : dans le premier cas, ces pratiques sont pleinement représentationnelles (elles sont intégralement responsables des formes de représentation qui génèrent le document) ; dans le second cas, elles tiennent avant tout dans des opérations de *présentation*, c'est-à-dire également de contextualisation et de mise en question, du document (elles sont intégralement responsables, non de la représentation, mais des modalités de présentation de ce qui est représenté par le document). Ce partage entre production et usage du document n'est sans doute rien d'autre qu'idéal, puisque bon nombre d'œuvres associent constamment « document produit » et « document trouvé » : *Le Chagrin et la Pitié* (1969) de Marcel Ophuls entremêle images d'archives de l'Occupation et entretiens menés au présent ; l'installation photographique de Mathieu Pernot, *Un Camp pour les Bohémiens* (1999), juxtapose portraits photographiques contemporains et documents administratifs des années quarante ; on pourrait également citer, du côté de la littérature cette fois, le récit d'Hans Magnus Enzensberger consacré à la vie et à la mort de l'anarchiste espagnol Durruti, *Le bref été de l'anarchie* (1972)¹³, qui fait alterner montage de citations historiques et gloses explicatives à la première personne. Ce partage entre document produit et document trouvé rend également compte de la signification particulièrement instable de l'adjectif « documentaire » dans des expressions telles que « pratiques documentaires » ou « art documentaire », où il désigne tantôt la finalité visée par les pratiques (produire du document), tantôt leur matière et leur point de départ (le document trouvé), et parfois, comme on vient de le voir, les deux à la fois¹⁴.

Enfin, le détour par la fiction est-il strictement interdit aux pratiques documentaires ? Un certain nombre d'œuvres présentées dans cet ouvrage, notamment celles de Sandra Iché et de Walid Raad, s'autorisent l'invention, la fabrication ou le détournement de documents. De telles pratiques, dès lors qu'elles s'affirment consciemment et ne relèvent pas d'une duperie, questionnent réflexivement les règles de validité du genre documentaire ; elles interrogent sa pertinence et ses limites, dans des contextes où les traces documentaires manquent ou lorsque l'on

• 13 – ENZENSBERGER Hans Magnus, *Le bref été de l'anarchie* [1972], trad. fr. par Lily Jumel, Paris, Gallimard, 1975.

• 14 – Ce partage entre « production » et « usage », aussi opératoire et commode qu'il puisse être, doit évidemment être dialectisé, tant d'un point de vue conceptuel que temporel : d'une part, la production d'un document inédit n'advient que rarement (voire jamais) *ex nihilo*, et n'est la plupart du temps possible que sur la base d'une (vaste) documentation antérieure ; réciproquement, le simple usage de documents « préexistants » a déjà en lui-même une dimension productrice, en ce sens que les modalités de présentation et d'identification du document forment déjà un acte d'instauration et de transformation ; d'autre part, production et usage forment une inévitable boucle temporelle, où ce qui est produit n'a de sens qu'à être utilisé et où l'usage débouche à son tour sur de nouveaux produits.

souhaite, pour des raisons artistiques et/ou politiques, élargir l'horizon du réel au-delà de sa stricte factualité. Cette possibilité d'une « fictionnalité intra-documentaire », dans la mesure où elle ne peut se penser qu'au sein même du genre auquel elle s'adosse et qu'elle met réflexivement en question, est paradoxale et problématique, au point que l'on peut se demander si elle relève encore du documentaire.

Au-delà de ces enjeux définitionnels (qui pour chaque limite posée dessinent autant de zones grises ou de points de tension), encore faut-il se demander ce qui, esthétiquement et philosophiquement, importe dans ces pratiques que nous rassemblons sous l'appellation « art documentaire ». On se contentera ici d'esquisser quelques pistes. Premièrement, dès la naissance de la poétique, l'apport cognitif des œuvres de fiction a d'emblée été pensé comme découlant d'une opération de modélisation du réel. Si, selon Aristote, « la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique », c'est parce que « le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu selon l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire¹⁵ ». Si bien que, dans cette optique, l'objet propre de la littérature – et implicitement de tout art représentationnel – consiste dans la généralité du *vraisemblable*, dans une certaine typique des comportements, des choses et des événements tels qu'ils vont, le plus souvent, la plupart du temps, et nullement dans la particularité idiosyncrasique de certains faits singuliers. À rebours de cette *poétique classique du vraisemblable* qui, issue d'une certaine lecture d'Aristote, semble gouverner aussi bien la littérature romanesque des XIX^e et XX^e siècles que le cinéma fictionnel traditionnel, les pratiques documentaires contemporaines paraissent promouvoir une *poétique de la factualité et de l'existant singulier*, une poétique cognitivement pauvre, qui s'efforce de ne pas réduire la singularité de l'existant à un modèle ou un type générique, et éthiquement inquiète, doutant de jamais pouvoir être à la hauteur de ces existences réelles et singulières, singulières parce que réelles.

Deuxièmement, ce qu'il nous paraît important de relever dans ces pratiques tient dans leur réflexivité forte, qui est bien souvent la condition même de leur validité. Si un « pacte de référentialité » constitue indéniablement la spécificité de ces œuvres, celui-ci ne se donne que rarement de manière brute et non médiatisée ; il engage au contraire la plupart du temps une réflexion sur les conditions d'accès à l'objet, sur les sources ou les documents qui le dévoilent à distance, sur les processus d'enquête nécessairement partiels et limités, bref, sur la genèse et les conditions mêmes de la représentation. Si les œuvres documentaires sont indubitablement *transitives*, orientées vers le monde, l'espace et l'Histoire, elles n'échappent à la naïveté du positivisme et aux diverses illusions référentielles qui constamment les

• 15 – ARISTOTE, *La Poétique*, chap. ix, 51a36-51b6, trad. fr. par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 65.

guettent qu'en vertu du retour réflexif par lequel elles interrogent leurs propres procédures de vérité et de référentialité. Une réflexivité semblable se repère à un autre niveau, cette fois non pas épistémologique, mais artistique. Puisque toutes ces œuvres se situent aux limites de l'art, aux marges du journalisme, de l'historiographie ou des sciences sociales, elles engagent également de manière interne une inquiétude et une réflexion quant à ce qui fonde leur caractère proprement artistique. Sans doute incombe-t-il à chaque œuvre de répondre, à sa manière et comme elle le peut, à une telle question. Ce faisant, c'est également une certaine vision des conditions et des limites mêmes de l'art qui se trouve implicitement déployée par tout travail documentaire. En d'autres termes, toute œuvre documentaire impliquerait ou devrait impliquer une théorie de sa propre artisticté.

Troisièmement, enfin, puisque ces œuvres portent sur des êtres de chair et de sang, sur des existences réelles et attestées, les représentations qu'elles produisent ou utilisent sont également, et tout autant, des manières d'agir dans le monde. Par leur ancrage dans le réel, par le poids référentiel dont elles se lestent volontairement, les pratiques documentaires obligent à dépasser l'opposition théorique entre la représentation et l'action. Elles invitent à penser une véritable *pragmatique de la représentation* : en amont, dans le cheminement et l'enquête qui circonscrivent l'objet sans jamais l'épuiser (l'art pourrait alors se penser comme une certaine technique d'approche et de saisie); et en aval, dans les effets pragmatiques générés par la représentation, laquelle peut toujours s'avérer blessante, injuste ou fautive, ou à rebours, déclencher une salutaire prise de conscience ou un nécessaire engagement (l'art s'entend alors comme une manière spécifique d'agir dans le monde à travers un certain type de représentations). Un grand nombre d'œuvres fictionnelles doivent sans aucun doute être considérées également comme des actions, avec tous les risques – parfois immenses – que l'agir implique : *Une journée d'Ivan Denissovitch* de Soljenitsyne ou *Vie et destin* de Grossman, textes fictionnels dans leur forme, sont des actions éminentes, et leurs auteurs en ont d'ailleurs payé le prix fort. De ce point de vue, la spécificité des œuvres documentaires tient seulement au fait qu'elles ne peuvent échapper à une telle dimension pragmatique, et qu'à la différence des fictions, qui peuvent toujours se prétendre inoffensives, elles se trouvent condamnées à toujours être également des actions : acceptant le poids de la référence, elles sont toujours déjà engagées dans ce monde qu'elles tentent de représenter et, par là aussi, de transformer. Par quoi elles tendent également à dépasser l'opposition séculaire entre *poïésis* et *praxis*.

Un tournant documentaire? Document et arts visuels

Le recours au document dans l'art n'est pas chose récente et celui-ci traverse, non sans tensions, la modernité artistique, tout en ne cessant de l'interroger. Élément

hétérogène et perturbateur, le document (et donc également la pratique documentaire comprise comme enquête et prélèvement sur le réel) a souvent été utilisé, dans la représentation picturale mais aussi théâtrale ou littéraire, comme outil de remise en question de l'autonomie de l'art et de la clôture qui souvent guette la représentation. Qu'il soit présenté pour lui-même – surréalisme – ou exploité comme matière et support de la représentation – réalisme ou théâtre brechtien –, le document apparaît bien souvent comme l'opérateur d'un geste critique qui vise à élargir le champ de la représentation artistique, en proposant, tant sur le plan des formes que des thèmes, de nouveaux sujets dignes du regard de l'artiste.

Il semble qu'une telle opération critique se perpétue aujourd'hui au travers de ces nouvelles pratiques documentaires multiformes, au sein non plus de la modernité, mais du moment théorique qui lui succède, qu'on l'appelle postmodernité ou déjà même « post-postmodernité ». Cette continuité légitime par ailleurs notre hypothèse d'un art documentaire, manifestant une pleine appartenance de la pratique documentaire et à l'art, et à son histoire, et à la manière dont le récit de l'autonomie de l'œuvre s'est pensé et construit.

C'est semble-t-il une telle continuité que repère Hal Foster dans un texte – à bien des égards fondateur et maintes fois cités – à propos d'un autre « tournant » consubstantiel au documentaire, celui de l'artiste en ethnographe. Afin de ne pas réduire ce texte à la seule problématique art/ethnographie, il n'est pas inintéressant de revenir au titre de la conférence dont il est issu, donnée en 1996 à l'occasion de l'exposition « Face à l'histoire » au Centre Georges-Pompidou : « L'artiste comme ethnographe, ou la fin de l'histoire signifie-t-elle le retour à l'anthropologie? ¹⁶ » Cette référence explicite à « la fin de l'histoire », leitmotiv de cette fin de xx^e siècle, nous rappelle que la thèse de Hal Foster vise précisément à penser dialectiquement un certain type de pratiques (celles d'obédience ethnographique) dans un moment identifié comme celui d'une prétendue fin de l'histoire qui, en l'espèce, avalise surtout la fin d'un espoir et d'un paradigme : celui du prolétariat comme sujet de l'Histoire et de la lutte des classes comme vecteur de son émancipation. Cette ambition est très explicitement annoncée par Foster dont la conférence emprunte le chemin de celle prononcée, également à Paris, soixante-deux ans auparavant par Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur ¹⁷ », et dans laquelle Benjamin

• 16 – FOSTER Hal, « L'artiste comme ethnographe ou la "fin de l'histoire" signifie-t-elle le retour de l'anthropologie? », *Face à l'histoire*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1996, p. 498-505.

• 17 – BENJAMIN Walter, « L'auteur comme producteur », *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003. Cette congruence de deux conférences, données à Paris par deux intellectuels étrangers, à quelque soixante ans d'écart est d'ailleurs frappante et doit être mentionnée. On ne peut d'ailleurs que s'étonner que cette référence à Walter Benjamin soit souvent ignorée par les nombreux commentateurs du texte; ce qui tend du coup à le réduire à un simple portrait de l'artiste en ethnographe, en omettant l'opération dialectique qui le sous-tend.

rend hommage au théâtre de Bertolt Brecht, le seul à ses yeux à être parvenu à dépasser la rhétorique de *l'engagement* et de la *tendance* au profit de la construction d'une *position* au cœur même de l'appareil de production. Pourtant, constate Foster, les oppositions révoquées par Benjamin dès 1934 – la qualité esthétique contre la justesse politique, la forme contre le contenu – « empoisonnent encore aujourd'hui la réception de l'art » ; raison pour laquelle il apparaît urgent d'examiner les modes possibles d'immixtion de l'art dans la réalité sociale et politique et les conditions de possibilités de l'inscription de l'artiste dans le mouvement historique. Hal Foster identifie, en relais de l'artiste comme producteur, la figure de « l'artiste comme ethnographe », que légitimerait un procès historique compris désormais non plus comme lutte des classes mais comme reconnaissance de l'Autre. Ce faisant, il ne manque pas également de sonder avec circonspection les raisons du prestige des pratiques artistiques basées sur des reportages ou sur la présentation de documents ethnographiques.

Faut-il voir dans ce soudain intérêt un simple effet de mode ou un véritable « tournant » dans la manière dont les artistes aujourd'hui articulent leur pratique à des enjeux politiques et sociétaux et s'inscrivent dans l'Histoire ? Telle serait en résumé la réserve formulée en creux par Hal Foster. Si tendance ethnographique et renouveau du documentaire incontestablement se rejoignent – à l'image du travail curatorial de Okwui Enwesor qui associe très explicitement les deux tendances¹⁸ –, reste en effet à rendre compte des processus historiques et dialectiques à l'œuvre, si l'on veut donner sens et contenu à l'expression « tournant documentaire ». On ne saurait en effet se contenter ici d'une analyse en simples termes de « tendance » ou encore de « passage de témoin¹⁹ » telle qu'elle est a pu être formulée – et selon nous surestimée – il y a une dizaine d'années. À l'encontre de tels raccourcis, il importe précisément de tenter de dialectiser cette relation du document et du documentaire à l'art et à son histoire, hier comme aujourd'hui.

• 18 – Okwui Enwesor dont le travail s'inscrit très clairement dans un contexte post-identitaire et post-colonial est aussi reconnu, pour son commissariat de la Documenta de Kassel en 2002, comme l'un des annonceurs de ce tournant que Mark Nash, l'un de ses co-commissaires en 2002, a nommé par la suite « tournant documentaire/*Documentary turn* ». Cf. NASH Mark, « Reality in the Age of Aesthetics », *Frieze Magazine*, n° 114, avril 2008, <https://frieze.com/article/reality-age-aesthetics> (page consultée le 8 septembre 2016). Cf. également STEYERL Hito, « The Politics of Truth. Documentarism in the Art Field », *Springerin*, 3/03, 2003.

• 19 – Nous faisons référence ici au livre de BAQUÉ Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, qui constatant la « destitution de l'art politique », en appelle à un « travail de deuil à accomplir », et à un nécessaire « passage de témoin ». L'art, dit-elle, doit « accepter de se faire relayer par d'autres formes visuelles, narratives, et discursives » : « Ainsi voudrait-on imaginer un art suffisamment lucide pour passer le témoin à une autre modalité de la représentation, que cet essai propose *in fine*, comme l'une des alternatives possibles à l'échec de l'art politique : le document photographique, le documentaire filmique » (p. 197-198).

À ce titre, il peut être opportun de rapprocher cette quête de l'ailleurs et de l'Autre de la conversion du paradigme du temps en espace, dans l'art²⁰ mais peut-être surtout dans la nouvelle théorie critique²¹. À l'instar de la géographie marxiste de David Harvey²², celle-ci révoque le modèle historiciste pour mieux repenser, à travers le prisme de l'espace, les antagonismes qui persistent dans le monde contemporain et que la prétendue « fin de l'histoire » n'ont évidemment pas supprimés. Cette connexion permettrait ainsi d'appréhender les raisons de ce regain des pratiques documentaires en y reconnaissant la manifestation concrète d'un moment historique spécifique. En faire *a minima* l'hypothèse pourrait s'avérer tout à fait décisif, et pour la pratique documentaire, et pour l'histoire de l'art qui verrait ici l'occasion d'en finir avec une conception cyclique et postmoderne du temps, qui ajourne sans autre forme de procès l'engagement et la possibilité d'un progrès politique (et que le leitmotiv de « la fin de l'histoire » a parfaitement incarné idéologiquement durant le xx^e siècle finissant).

Quelle place (ou quel « lieu » pour parler comme Benjamin²³ dans la conférence précédemment citée) un art documentaire peut-il prendre dans un tel contexte ? Un artiste comme Allan Sekula, qui inscrit depuis longtemps son travail dans le champ du développement du capitalisme global, propose une voie d'exploration, notamment dans son dernier film au titre emblématique : *The Forgotten Space*²⁴. Ces espaces oubliés qui s'ouvrent au documentaire seraient tout à la fois ceux délaissés par une certaine modernité finissante, par un postmodernisme concentré

• 20 – Cette connexion est elle aussi très clairement assumée par Okwui Enwezor, notamment dans *Intense Proximité*, La Triennale de 2012 qui s'est tenue à Paris.

• 21 – Initié notamment par Edward Soja, dans *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory* en 1989, un « tournant spatial/spatial turn » s'est progressivement effectué au tournant du xxi^e siècle. Devenu un phénomène interdisciplinaire dans les sciences sociales, il affecte désormais aussi bien l'histoire, la sociologie, l'anthropologie culturelle, la géographie, l'urbanisme mais également l'art.

• 22 – Cf., entre autres, HARVEY David, *Géographie de la domination*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008 ; DAVIS Mike, *Le Stade Dubaï du capitalisme*, Paris, Les prairies ordinaires, 2007 ; ou encore l'ensemble des travaux de Saskia Sassen, portant sur les villes globales (*global cities*), ces nouvelles formes urbaines, manifestations bien concrètes de ce que l'on appelle abstraitement la globalisation. À noter également que bon nombre d'artistes aujourd'hui se font l'écho de ces préoccupations spatiales, en investissant notamment le champ de la géographie et de la cartographie. Pour ne citer que deux exemples : l'enquête-récit de VASSET Philippe, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2009, ou le documentaire de Christian Barani, *My Dubai life*, 2011.

• 23 – L'intellectuel, l'artiste « doit trouver son lieu » (BENJAMIN Walter, *op. cit.*, p. 131). C'est sur cette notion de lieu que repose le traitement dialectique de la question de l'auteur comme producteur, dans la mesure où celle-ci « ne peut rien faire de l'objet strictement isolé : œuvre, roman ou livre. Il faut l'intégrer dans les contextes sociaux vivants » (*ibid.*, p. 124).

• 24 – *The Forgotten Space*, Film essai de Allan Sekula et de Noël Burch, 2010 : « *The sea is forgotten until disaster strikes. But perhaps the biggest seagoing disaster is the global supply chain, which – maybe in a more fundamental way than financial speculation – leads the world economy to the abyss.* »

sur le recyclage incessant de ses propres formes, par une pratique artistique encore trop égotique et oublieuse du monde et de l'Autre, ou encore ces espaces masqués par une idéologie ultralibérale qui voudrait nous faire croire, qu'à force d'accumulation du capital, la planète est devenue prospère et florissante.

Une analyse plus strictement institutionnelle fait valoir le rôle central que jouent les arts visuels dans ce renouveau, et notamment dans l'élargissement du documentaire au-delà du seul genre cinématographique. Les arts visuels sont incontestablement devenus l'opérateur de ce « tournant artistique » du documentaire, au point d'ailleurs que l'on parle souvent de « documentaire artistique » ou « de forme artistique du documentaire », ou encore de « documentaire expérimental », pour précisément les distinguer des formes plus calibrées et classiques, telles que le documentaire de long métrage diffusé en salles. Il est désormais commun de situer ce « tournant artistique du documentaire²⁵ » à partir de la Documenta X de Kassel, en 1997, dont le commissariat de Catherine David faisait une large place, sinon au documentaire en tant que tel, du moins à des formes artistiques qui affrontaient la question de la représentation du réel à l'ère nouvelle de la mondialisation²⁶; tournant confirmé par le commissariat suivant de Okwui Enwezor en 2002 qui pour sa part donnait une large place au tournant ethnographique repéré par Hal Foster. Ces deux temps forts ont largement contribué à installer (et par là même à susciter chez les jeunes artistes), l'idée « d'une pratique élargie du documentaire », qui a littéralement fait éclater sa forme traditionnelle. Si ce déplacement de la *black box* au *white cube* favorise bien sûr un « documentaire exposé » et une nouvelle modalité de monstration du « film documentaire », il a aussi permis de faire entrer dans le champ de reconnaissance du documentaire des pratiques artistiques qui semblent de plein droit y prétendre mais qui n'auraient peut-être pas été labellisées comme telles il y a encore une vingtaine d'années²⁷.

• 25 – L'expression, si elle renvoie à un phénomène observé par tous, n'en reste pas moins le lieu d'une confusion théorique peu relevée et jamais par là même clarifiée : le « tournant documentaire » signifie-t-il que le documentaire se tourne vers l'art – ce qu'induit l'expression tournant artistique – ou que l'art se tourne vers le documentaire? Auquel cas, l'expression « tournant documentaire de l'art » serait plus adéquate. Ces deux phénomènes sont sans doute en pratique congruents mais engagent des enjeux théoriques distincts et décisifs s'il s'agit de penser un art documentaire par-delà les médiums.

• 26 – « *In the age of globalization and of sometimes violent social, economic, and cultural transformations it entails, contemporary artistic practices, condemned for their supposed meaningless or "nullity" by the likes of Jean Baudrillard, are in fact a vital source of imaginary and symbolic representation whose diversity is irreducible to the (near) total economic domination of the real* » (Catherine DAVID, « Introduction », *Shortguide DX*, 1997, p. 7).

• 27 – À cet égard, on remarquera que la connotation péjorative d'un travail qualifié de « documentaire » tend aujourd'hui à disparaître, au profit d'une inflation pour le coup sans doute excessive de l'adjectif (au risque cette fois de qualifier de documentaire toute œuvre qui entretient une relation au réel).

L'importance et le succès grandissant de festivals, tels que le FID Marseille, qui accueille des films dans une diversité des formats absolument incroyable, ou de *LisboaDoc* au Portugal, lui aussi très en phase avec les arts visuels, témoignent également du désir, tant chez les artistes que chez les programmeurs, de créer un « espace » – pour reprendre la très belle expression²⁸ de Jean-Pierre Rehm, délégué général du FID Marseille – pour l'art au sein du documentaire.

Ces nouvelles brèches dans l'espace institutionnel de l'art favorisent le croisement du documentaire avec de nouveaux médiums (aujourd'hui regroupés sous le terme générique d'« arts visuels »). En s'exposant, le documentaire est devenu scénique, il ne se limite plus à la seule forme « film », associe de plus en plus souvent vidéo et/ou performance et multiplie à l'occasion les écrans et les points de vue. Le travail d'un artiste comme Avi Mograbi, considéré à ses débuts comme un auteur de films documentaires – originellement distribués en salles –, côtoie aujourd'hui la performance et l'installation multimédias et peut être considéré comme paradigmatique – y compris dans l'engagement politique de son œuvre – de ces devenirs nouveaux de la forme documentaire.

Cette contamination d'une forme (ou d'un genre) par différents médiums, au sein même des arts visuels, constitue sans doute l'un des points de départ de cette prolifération de la pratique documentaire à un ensemble de médiums qui ne lui étaient pas traditionnellement associés. Du documentaire projeté au documentaire exposé, c'est toute une relation au document, à l'image, au mouvement (y compris celui du spectateur, invité à parcourir l'espace du documentaire), ou encore au récit qui se trouve renégociée et qui légitime notre hypothèse d'un art documentaire non inféodé à un médium spécifique qui en serait l'essence.

Présentation de l'ouvrage

Cette hypothèse d'un « art documentaire » est mise au travail dans une première partie (« Le documentaire par-delà les médiums ») qui vise d'une part à questionner les enjeux définitionnels sous-jacents à l'élargissement du terme « documentaire », et d'autre part à promouvoir des pratiques issues de médiums étrangers au champ de l'image indicielle (littérature, théâtre et danse). Dans « La preuve documentaire », reprenant l'opposition entre trace et témoignage développée dans « Visible Traces²⁹ », Gregory Currie défend une définition restreinte du documentaire entendu comme association harmonieuse d'une trace (généralement filmique)

• 28 – « Le documentaire, tel que je l'entends aujourd'hui n'est pas un format mais un espace » (Jean-Pierre Rehm, entretien avec Caroline Broué, *La Grande Table*, France Culture, 7 juillet 2012).

• 29 – CURRIE Gregory, « Visible Traces: Documentary and the Content of Photographs », art. cité, repris sous le titre « Documentary », in *Arts and Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

et d'un récit : la notion de récit tend à minorer les potentialités documentaires de l'image fixe et isolée, tandis que celle de trace, comprise comme enregistrement mécanique du visible ou de l'audible, exclut pour sa part l'ensemble des pratiques n'ayant pas recours à l'enregistrement. À l'encontre d'une telle réduction, Frédéric Pouillaude, dans « Représentations factuelles : trace, témoignage, document », élargit cette définition en y réintroduisant les témoignages considérés comme porteurs d'une égale valeur documentaire. Dans « Régimes de véridicité », Jacinto Lageira analyse ce qui constitue sans doute le fondement commun de toute pratique documentaire pensée par-delà les médiums : le geste référentiel et les raisons ou preuves sur lesquelles se fonde un tel geste. Prenant appui sur la notion de « preuve tangible³⁰ », il rappelle tout à la fois le soubassement factuel sans lequel nos énoncés vrais n'auraient aucun sens et l'inéliminable part de construction commune, de *poiësis* partagée, à l'œuvre dans l'élaboration des chaînes référentielles sous-jacentes à de tels énoncés. Prolongeant cette analyse de la référentialité dans « L'effet de document : diffraction d'un réalisme contemporain », Marie-Jeanne Zenetti suggère d'entendre « le terme de réalisme dans un sens large, selon une définition qui relève de la pragmatique du discours : comme une "posture illocutoire" reposant sur un "pacte de référentialité" ». La spécificité du réalisme littéraire contemporain résiderait alors dans la place, à la fois centrale et fragile, qu'il accorde au document comme opérateur référentiel et objet problématique. Si la littérature contemporaine est à bien des égards « transitive », l'usage hautement réflexif et problématique qu'elle fait du document oblige plutôt à parler de « transitivité *indirecte* », par laquelle la littérature ne pourrait penser son rapport au réel qu'à travers les inévitables filtres et médiations des traces documentaires. Le théâtre serait confronté à une difficulté similaire selon le metteur en scène Jacques Delcuvelerie, dans « Une transgression impérative et pondérée », qui examine « le caractère peut-être aporétique d'une relation du théâtre, comme *art*, au *documentaire* comme genre ». Produisant une réalité vivante qui se donne ouvertement pour un *simulacre* du réel, la représentation théâtrale semble exclure par principe tout rapport documentaire à la réalité. Pourtant, certains événements, au premier rang desquels les génocides, répugnent à tout simulacre, à toute mise en fiction théâtrale. Faut-il pour autant que la représentation théâtrale s'en détourne ? « Le théâtre se verrait interdire (ou devrait se refuser à) la mise en scène de certaines réalités humaines. Ce qui pour le théâtre, comme pour tous les autres arts, semble absolument inadmissible. » Si elle veut s'affronter à de telles réalités, la représentation théâtrale doit donc, sans cesser d'être théâtre, se plier aux exigences apparemment antithétiques du genre documentaire, en travaillant aux limites mêmes de

• 30 – Développée par le sociologue Francis Chateauraynaud, cité dans l'article.

la représentation. L'auteur, prenant appui sur l'expérience menée avec le collectif Groupov dans *RWANDA 94, une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants* (2000), évoque trois formes-limites constitutives de ce spectacle : le témoignage direct, la conférence, et la forme-cantate. Il rappelle également avec force cette évidence simple : « Qui s'aventure dans le champ documentaire prend une grave responsabilité, très différente de celle ordinairement portée par l'artiste. L'auteur porte ici une responsabilité *aussi* envers d'autres : ceux qu'il évoque, dépeint, interroge, dans la situation donnée qu'il explore. » L'opération chorégraphique sur le matériau documentaire court le même risque, à moins qu'elle ne s'avère, comme l'affirme la chorégraphe Sandra Iché dans « Ce que l'art chorégraphique fait à l'art documentaire : hypothèses », une manière « de ruser avec les récits véristes et les procédés morbides de naturalisation du "réel" ». Dans cet article, Sandra Iché revient sur deux œuvres, *Wagons libres* (2012) et *Variations orientalistes* (2014), où la présentation performée de documents relatifs à l'histoire contemporaine du Liban est chaque fois mise en tension à travers différents dispositifs d'énonciation contrefactuelle ou fictionnelle. Cette mise en tension permet de « faire l'expérience que si un énoncé est situé, s'il émane d'un corps – lieu de notre inscription historique –, c'est donc aussi qu'il pourrait se situer ailleurs, et qu'il est donc mobile, sujet au changement, à la métamorphose ».

Artistique, le documentaire n'en reste pas moins inféodé à un double impératif politique et éthique : rendre compte du réel quand celui-ci surgit dans la violence des luttes et de leurs répressions, impératif examiné dans une deuxième partie, intitulée « Un art à l'épreuve du présent : violences politiques ». Le risque encouru est que « cette "urgence à témoigner" joue la "transparence" contre l'"artisticitée" », problématise Antony Fiant dans le texte qui ouvre cette partie, « Quand la place gronde : Tahrir et Maïdan vues par Stefano Savona et Sergei Loznitsa ». Et même, complète-t-il, « n'y aurait-il pas une forme d'indécence dans l'affirmation d'ambitions artistiques quand le destin de deux peuples est en train de se jouer et que certains le paient de leur vie? » Le documentaire serait ainsi serviteur de deux maîtres, débiteur à la fois du réel et de l'art. Toutefois, fait remarquer à son tour Jane Gaines dans « Rêves documentaires de militantisme et "printemps arabe" », texte lui aussi consacré aux récentes révoltes qui ont secoué le Moyen-Orient, « les courants documentaires du xx^e siècle rêvent de militantisme », rêves qui « portent l'héritage des aspirations politiques liées aux nouveautés technologiques ». De ce point de vue, la volonté politique à l'œuvre dans le documentaire et la technologie qui la soutient se confondent. Ainsi, une théorie documentaire serait une théorie « qui, dans son effort militant, cherche à cerner les événements historiques réels et les luttes du peuple, en œuvrant pour *ne pas nier* la pseudo "réalité" du monde face à la caméra, tout en affirmant que l'image photographique n'offre "aucune garantie" de ce qu'un

événement a réellement eu lieu ». Ni totalement transparente ni pleinement « artistique », l'image documentaire, comprise comme artefact non mimétique, interrogerait alors plutôt notre perception du réel ainsi que ses nombreuses autres représentations. Et de fait, analyse Bidhan Jacobs dans « Plasticités des violences politiques au début du XXI^e siècle », « certains artistes nous invitent à rompre “avec notre certitude à voir le réel”, et par conséquent avec les médias dits d’informations et leur réseau audiovisuel mondial à très haut débit ». Ainsi, rendre compte du présent politique, reviendrait également à se démarquer d’une certaine factualité – et actualité –, afin d’interroger la perception non plus directe des événements, mais celle indirecte produite et construite par les médias. Ce questionnement apparaît d’autant plus urgent dans un contexte de mutations technologiques qui tendent à produire de nouvelles images du réel, selon ce que Øyvind Vågnes appelle une « rhétorique de la précision ». Les images, à usage militaire, fabriquées par les drones, soulèvent ces questions à la fois technologiques et éthiques en matière de représentation, notamment dans la manière dont elles s’emparent de ce qu’il faut bien nommer des cibles. Des œuvres comme *5,000 Feet is the Best* d’Omer Fast, analysée dans ce texte, accompliraient sur ce plan « un travail de langage » en permettant d’établir « une stratégie de “désinvention de la précision” », une « esthétique précaire », selon un adjectif que l’auteur reprend à Judith Butler, au sens de ce qui rendrait « notre relation à ce qui est représenté précaire ». Ces images « opératives », au sens avancé par Harun Farocki, seraient à même de susciter une émotion chez le spectateur. « Elles interviennent donc dans le présent, dans la fabrication de notre perception de l’histoire, et suggèrent une histoire différente – à la fois de ce qui s’est passé et de la façon dont nous l’avons perçu. »

Quelles images peuvent aujourd’hui assumer pleinement et légitimement l’adjectif « documentaire » ? C’est une des questions d’emblée posées par Françoise Parfait dont le texte « Le document et le documentaire exposés. Réflexions sur l’installation d’Avi Mograbi *The Details* » ouvre la troisième partie intitulée « Du document au documentaire : plasticité des relations ». La question d’un art documentaire « touche un genre qui s’est affirmé depuis longtemps comme relevant de l’art dans le domaine du cinéma, mais qui se pose différemment lorsqu’il s’agit de considérer les arts visuels, les arts plastiques, l’art qui s’expose dans les musées, les galeries, et qui est souvent construit à partir de documents ou bien qui produit du document, sans que l’on puisse à proprement parler de documentaire ». Se pose en outre la question de « l’adéquation entre la forme d’une œuvre et son sujet », analysée par l’auteur au travers de l’installation *The Details* d’Avi Mograbi dont le sujet – le conflit israélo-palestinien – est vu à travers autant de « points de détails », figurant une discontinuité qui renvoie à celle « du territoire palestinien en Israël et dans les territoires occupés, traduits par la fragmentation des projections dans

l'installation ». Autre porosité entre document et documentaire, celle qui consiste à « faire œuvre à partir de témoignages filmés ». L'œuvre d'Esther Shalev-Gerz, auquel le texte d'Ophélie Naessens est consacré, offre elle aussi un exemple remarquable de l'espace comme donnée constitutive de l'œuvre documentaire. Dans *Does Your Image Reflect Me?* portant sur l'histoire du camp de Bergen-Belsen, l'artiste rapproche témoignages subjectifs et documents photographiques réputés objectifs, selon une modalité bien distincte du travail historien. « Si le principal défaut du témoignage pointé par les historiens se noue autour d'une subjectivité entachant sa fiabilité, Shalev-Gerz prend le parti de se glisser dans cette faille et de livrer deux témoignages à partir desquels l'expérience singulière se révèle à l'aune de leurs divergences. Il n'est pas question ici de trouver le vrai en confrontant différents témoignages quant à un moment historique donné, mais davantage de livrer une représentation faisant coexister différentes perspectives. » Le travail de Walid Raad, analysé par Roberta Agnese dans « Le document comme cible et comme instrument : *The Atlas Group Archive* de Walid Raad », porte également en lui cette réflexion sur les procédés à l'œuvre dans l'écriture de l'histoire. Procédant d'une « médiatisation et une réorganisation d'un matériel documentaire », il vise à la fois à questionner la qualité de « donnée brute » du document et à interroger sa temporalité. « Les archives de Raad ne naissent pas dans un but commémoratif, mais d'un élan critique : l'opération technique et matérielle qu'il accomplit sur les images et à travers les images photographiques devient un geste politique de reconfiguration possible de la mémoire, par le biais d'une réorganisation poétique de l'archive. » Le diptyque *Silberhöhe/Die Siedlung* de Clemens von Wedemeyer, étudié par Evgenia Giannouri dans « *Homelessness* ou le documentaire dans le champ élargi : à propos de *Die Siedlung*, (Clemens von Wedemeyer, 2004) », interroge pour sa part de façon réflexive les relations entre cinéma, arts visuels et documentaire, en déjouant notamment « la logique chronologique de la production cinématographique ». Si Clemens von Wedemeyer, s'approprie ouvertement l'esthétique documentaire, il « en détourne les conventions, notamment en ce qui concerne l'utilisation de la voix off », proposant ainsi « un décloisonnement tant esthétique que méthodologique du genre ». Dans « La lumière artistique du témoin : topographie en acte. Sur *Tarnac* de Jean-Marie Gleize », Emmanuel Reymond étudie une relation radicale de la littérature au document textuel que Gleize nomme « *réalisme littéral* ». Ainsi, analyse Emmanuel Reymond, afin de « se tenir au plus près d'un mode de textualité qui prenne en compte l'opacité du réel sans chercher à faire sens ni par le récit ni par la métaphore, Gleize met en place un certain nombre de « "procédures" complémentaires qu'il nomme "*simplifications*", "*dispositions*", "*schématisations*", ou encore "*connexions*", et au rang desquelles la mobilisation de ce "dehors" de la création littéraire qu'est le document tient un

rôle central ». L'œuvre de l'artiste canadienne Emmanuelle Léonard, fait lui aussi état de procédures à même de capturer la réalité. Décrivant « quelques stratégies documentaires en photographie » et plus spécifiquement à l'œuvre dans son travail, l'artiste met bien en évidence que toute réalité ne saurait se tenir et se donner dans une simple immédiateté, et appelle tout à l'inverse, détours, stratégies et ruses, toujours propres et spécifiques à une situation donnée. Ainsi, « pour *Guardia Resguardeme* (2005), explique-t-elle, je deviens cet outil de surveillance pour aller à la rencontre d'autres acteurs de contrôle que sont les policiers, gardiens de sécurité, soldats. Le dispositif est dissimulé dans un chapeau, l'objectif est minuscule, et je m'approche le plus possible de la cible avant d'attirer son attention vers moi ». Ou encore, « certains lieux sont difficiles d'accès. User des photos de police ou passer par le regard d'un autre pour y pénétrer sont des stratégies » auxquelles elle a respectivement recours dans *Homicide, détenu vs détenu – Archives du Palais de Justice de la Ville de Québec* (2010) et *Statistical Landscape* (2004).

Dans une dernière partie qui emprunte partiellement son titre au livre déjà cité d'Emmanuel Carrère (« "D'autres vies que la mienne" : altérité et subjectivation documentaires »), l'ouvrage examine les liens complexes entre subjectivité et altérité comme lieu de tension des pratiques documentaires contemporaines. Si toute œuvre documentaire engage une relation forte à l'extériorité, au non-soi et au « dehors », elle implique également une nécessaire mise en avant du « je » et de la subjectivité comme position d'énonciation, gage de véridicité, et inéliminable condition d'accès à la réalité. Dans « La mise en jeu du devenir-autre dans la rencontre documentaire », Judith Michalet examine, à partir de *Moi, un Noir* de Jean Rouch (1958), les puissances d'altération réciproque offertes par la rencontre documentaire, et pointe les limites théoriques et politiques de la notion de devenir-minoritaire qui, chez Deleuze et Guattari, s'avère au final bien souvent incapable de penser de réelles pratiques d'émancipation. Dans « La vérité en creux. L'autoréflexivité esthétique au sein du spectacle documentaire *Jan Karski (mon nom est une fiction)* », Kathrin-Julie Zenker analyse la mise en scène proposée en 2011 par Arthur Nauzyciel à partir du livre de Yannick Haenel *Jan Karski* (2009)³¹. Elle y décrit les trois positions d'énonciation successivement adoptées par le livre et le spectacle : la description subjective de l'entretien entre Jan Karski et Claude Lanzmann dans *Shoah*, le résumé en troisième personne de la biographie de Karski, et enfin – moment le plus fictionnel et problématique des trois – le monologue imaginaire où Karski, joué par l'acteur Laurent Poitrenaux, se remémore sa rencontre avec Roosevelt. Dans « *See Me, Feel Me, Touch Me, Heal Me*. La question de la mémoire dans le documentaire à l'époque

• 31 – HAENEL Yannick, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.

métamoderne », Annelies van Noortwijk examine la notion de « documentaire à la première personne » à partir d'un corpus de films réunissant des réalisateurs tels qu'Agnès Varda, Hedy Honigmann, Jonathan Caouette ou Rithy Panh ; tous ces films, où la subjectivité de l'énonciation apparaît comme le gage même de l'accès au réel, manifestent selon elle un changement de paradigme et un passage à ce qu'elle propose de nommer la « métamodernité » : « [ils] brouillent l'opposition entre objectivité et subjectivité, et affichent un intérêt renouvelé pour l'authenticité qui transcende à la fois le relativisme postmoderne et la recherche moderniste de la vérité objective ». Enfin, dans « L'archive-œuvre à l'épreuve de l'effacement », Soko Phay prolonge ces réflexions par une étude de *L'Image manquante*, film à ce jour le plus personnel de Rithy Panh, où le réalisateur fait retour sur son enfance et tente de transmettre quelque chose de son expérience personnelle du génocide cambodgien. Dans des analyses qui ne sont pas sans faire écho à celles de Jacques Delcuvellerie, Soko Phay énumère les différentes visées et stratégies de représentation du réalisateur : la transmission d'une expérience extrême par la médiation de figurines en terre cuite donnant à voir le manque même des images ; la déconstruction des images de propagande khmères rouges par les vertus du montage et de la voix off ; la reconstruction d'une véridicité de l'Histoire à travers des « archives-œuvres » qui « ne sont pas des preuves mais des *formes visuelles de la pensée* qui élaborent du sens là où précisément il y a eu destruction » ; et enfin la réparation symbolique de la mort par le travail de l'œuvre comme sépulture.