

UN AUTRE DOCUMENTAIRE

Beatriz Furtado, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

La contamination de procédures esthétiques est une forme de ré-invention des pratiques artistiques dans le domaine des arts contemporains. C'est ce que l'on peut attester à partir de quelques travaux où le documentaire et la performance font partie d'un ensemble de langages mettant en jeu la conception même de performance ainsi que les pratiques du film documentaire. Pionnière dans les études sur l'art de la performance, RoseLee Goldberg semble indiquer un chemin vers le rapprochement de la relation performance-documentaire, en soulignant que les termes live art et body art ajoutent de l'emphase à la connexion radical entre l'art et la vie¹.

De fait, la performance, le body art et le live art s'utilisent à travers différents langages artistiques (arts visuels, théâtre, musique et cinéma) dans la production de ce que RoseLee Goldberg appelle « l'essai radical »². Ce radicalisme est dut notamment à la présence de l'artiste, et au fait que son corps devient le « lieu » de l'œuvre. Dans ce cas, si le corps est l'œuvre, on doit comprendre que la performance, telle que l'explique Cohen³, est avant tout une expression scénique, une expression scénique pleine de force et d'urgence, marquant un lien immuable entre la vie et l'art.

Ainsi, si d'un côté la performance dialogue avec le documentaire, à travers la connexion qu'il noue avec la vie, mais également à travers la tension de l'autre en soi-même revendiquée par le documentaire, il y a, d'un autre côté, des liaisons entre le documentaire et ce que la performance apporte comme activité scénique : de la scène comme objet dramaturgique, puisqu'il y a quelque chose qui se vérifie, à la mise en scène. Toutefois, le plus important documentariste brésilien, Eduardo Coutinho, aime répéter que tout documentaire est une action performative et, notamment dans son œuvre, un documentaire d'entretien. Ses interviewés produisent toujours des performances à partir d'eux-mêmes. Son dernier film, *Jogos de Cena* (2007), est tourné sur une scène de théâtre, où les acteurs jouent le rôle de personnes anonymes, en racontant leurs histoires, leur vie, et où des personnes anonymes jouent leurs propre rôle, sans que le spectateur puisse faire la distinction entre ceux qui racontent et ceux qui jouent.

C'est dans ce domaine sans frontières, domaine des langages hybrides que l'on comprend comment les différentes stratégies artistiques sollicitées lors de son travail finissent par renforcer une autre forme de documentaire et par re-visiter la performance. En paraphrasant Raymond Bellour, dans son ouvrage « D'un autre cinéma », on peut penser à « Un autre documentaire », dont la spécificité serait de se situer à la jonction de l'art de la performance et du film documentaire.

Je souhaite ici penser le documentaire et la performance en tant qu'unités distinctes, et non comme des éléments dissociés l'un de l'autre. Je commencerai par étudier quatre œuvres qui ont vivement attiré mon attention. Chaque œuvre met en action différents arrangements – que ce soient des dispositifs, des modèles d'exposés ou de propositions esthétiques –, qui m'apparaissent

dans le répertoire des arts contemporains : *Freedom Border* (2003), film de 7 minutes, de Yael Bartana ; *Barbed Hula* (2001), de Sigalit Landau ; *Mixed Behavior* (2003) de Anri Sala, et *Memorial Nha Trang Vietnam* (2001) de Jun Nguyen-Hatsushiba. Ces œuvres sont des documentaires-performance, où le réalisateur, lui-même, est sur scène, soit par l'intermédiaire de son propre corps (le cas de Sigalit Landau et Anri Sala), soit par l'intermédiaire d'autres corps (le cas de Jun Hatsushiba et Yael Bartana), en articulant sur ces corps une façon d'être sur scène.

Yael Bartana

Dans *Freedom Border* l'artiste israélienne a construit un ballon dirigeable blanc, ayant la forme d'une bombe et équipé d'une caméra pour surveiller la frontière israélo-palestinienne. L'œuvre façonne un champ de tension, de menace et de peur. Elle rend compte de la tension produite par la guerre, alors que nous ne voyons qu'un ballon survolant une région aride, désertique et dépeuplée. La performance se traduit dans le film par l'action de l'artiste et de son équipe, qui dirigent le ballon assimilable à une bombe blanche de manière à ce qu'elle survole la frontière. Il s'agit d'une forme « d'attaque » aérienne sur une zone de risque et conflit, mais qui n'a pas de force guerrière. L'œil devient néanmoins une sorte de bombe, tant elle capture des images interdites, menacées, des images de résistance sur un ensemble de représentations du spectacle, et sur lesquelles les médias écrasent la possibilité d'investiture du regard.

Les images enregistrées par la caméra placée dans le ballon dirigeable ne sont pas disponibles. C'est uniquement le fait de réaliser le film dans ces conditions qui impose des tensions qui sont à même de refléter l'expérience de guerre permanente entre israéliens et palestiniens. Le film se met en péril, enfoncé dans une sensation d'empêchement et de violation. Il n'y a donc pas de confort lié à la transparence bien que, paradoxalement, ce soit un film qui envisage la visibilité, puisque le sujet central concerne le problème du contrôle quotidien de la guerre. L'œuvre vide ainsi les images de tout pouvoir, d'autant que celles-ci restent en dehors de la représentation. Il n'y a aucune énonciation, aucun événement tout comme l'œuvre ne nous dévoile rien d'une quelconque information. L'œuvre capte la pure tension des forces contre la tyrannie de la visibilité et renvoie à l'idée qu'il nous faut imaginer pour comprendre.

Freedom Border est un document et une action performative établie dans un contexte géopolitique d'un monde raté. Une action solitaire de l'artiste, une performance, c'est-à-dire une production qui achève et donne forme à une tâche préalable, en même temps que temporaire et éphémère, en processus. C'est un champ sans frontière où on ne peut pas dissocier le documentaire de la performance, l'œuvre de la vie qui la produit. La force politique de cette performance consiste en sa mise en place dans le monde, au cœur de la guerre et de ses frontières. Dans ce cas, ce n'est pas tant le point de vue qui est important, c'est-à-dire, le fait de savoir où la caméra se place par rapport à la frontière, que la constitution d'une stratégie qui maintient vif la fonction politico-poétique de l'art.

Sigalit Landau

La force politique de l'action performative, qui intervient directement en correspondance avec les moments de la vie, se traduit encore avec l'israélite Sigalit Landau, dans une vidéo-performance de 2001 : *Barbed Hula*. Landau joue nue, sur une plage éloignée entre Tel-Aviv et Jaffa, avec un hula-hoop en fil de fer barbelé. Le mouvement continu du corps pour maintenir le hula-hoop en position produit un rite sacrificiel. L'artiste et performer situe son travail à la suite du

mouvement body art des années 1960 et 1970, dans un art à la fois cérémoniel et cathartique.

Le corps violenté de Sigalit Landau acquiert un rythme au cours duquel chaque nouveau tour du hula-hoop imprègne une nouvelle position. Puis le mouvement est répété, mais d'une autre manière. Le corps nu sur la scène est celui de l'artiste, mais il peut renvoyer également à celui de n'importe quelle femme israélienne ou palestinienne, vu que l'on ne voit pas son visage. C'est un corps sans visage. Un corps éventré mis en scène à travers sa sensualité, et qui n'a comme horizon que les vagues de la mer, le va-et-vient qui répète, dans son jeu douloureux et à l'infini, le mouvement du corps propre.

Le travail révèle encore une réflexion sur la frontière, dans la limite entre le jeu et la douleur, le jeu et le sacrifice, le corps vigoureux et le corps fragilisé. La mise en scène du corps nu, violenté et sans défense, et le fil de fer barbelé, objet exemplaire qui sépare et empêche le passage, qui établit la limite et la possession, crée une tension dans l'œuvre. Objet de répression physique, douloureuse, le fil de fer barbelé met en place l'appropriation territoriale qui caractérise le dispositif militaire de contrôle. *Barbed Hula* travaille aussi avec les limites imposées par la mer, frontière naturelle, et les limites du corps, ce qu'il est capable de supporter. L'œuvre est une action de résistance contre l'oppression de la guerre, à l'encontre des querelles politiques qui se cachent sous le signe du sacré. C'est une image forte, sèche, où les marques laissent voir une expérience sacrificielle en devenir et une menace contre l'intégrité physique. J'y vois une danse prise par l'énergie du corps chauffé et sa propre ruine.

C'est une œuvre vue sur un écran et réalisée en un seul plan-séquence d'une minute et 52 secondes. L'image frontale coupe la tête et les jambes du corps. Le zoom approche de temps à autre le corps pour faire voir les marques laissées par le fil de fer barbelé, les marques qui déchirent à chaque tour le corps de l'artiste, Sigalit Landau. *Barbed Hula* est un rituel dont la durée avance en loop, ce qui crée des connexions avec la vie : ce sont des répétitions de gestes, le corps qui joue à ouvrir des fissures dans le réel. C'est à partir de là, pour reprendre la perspective revendiquée par Jean-Louis Comolli⁴, que la scène de la représentation est fendue par le réel, autorisant dès lors le monde à percer le film, à l'aérer par l'irruption de l'impensable et de l'irréductible.

Barbed Hula n'est pas un documentaire sur une performance. C'est un film documentaire qui exerce une stratégie narrative performative, en dehors de la représentation du réel observée dans les documentaires traditionnels. Il le dépasse et le déborde. Ce que l'on observe sur scène est irréductible à la scène elle-même, saisi à travers le cours de son action sur le temps. C'est dans sa répétition circulaire du jeu avec le hula-hoop que l'on peut finalement parcourir, par l'intermédiaire de l'image, les obscurités du présent. Je veux croire que ce que l'on aperçoit dans *Barbed Hula*, ce qui est présent sur scène, c'est un dispositif, une stratégie d'action pour rompre avec le modèle d'une scène qui représenterait le monde. Il s'agit de tracer une rainure dans le double du monde, pour rendre possible une image sans double.

Si, dans certaines performances, par exemple dans les actions performatives de Marina Abramovic, ce qui est en jeu dans l'œuvre, c'est l'expérimentation, l'espace de l'investigation des limites et des possibilités du corps, cela n'intéresse pas Sigalit Landau. Bien que, dans *Barbed Hula*, le corps éprouve ses propres limites, comme la résistance à la douleur physique et l'auto-destruction du corps, l'enjeu esthétique répond moins à la limite de son propre corps qu'à un besoin de liens de ce corps avec la vie. *Barbed Hula*, dans sa dimension politico-artistique, en appelle à une rupture avec l'image copie ou avec la représentation d'une situation déjà expérimentée. Néanmoins, cette dimension politico-artistique se produit aussi, et spécialement, dans un film de Marina Abramovic, *Balkan Baroque* (1997), performance qui reçut le prix du Lion d'or à Venise, et pour laquelle l'artiste reste quelques jours à nettoyer des os bovins, faisant référence aux souffrants de la guerre de Belgrade et aux réminiscences enfantines.

Le documentaire-performance *Barbed Hula* et la performance *Balkan Baroque* sont l'un et l'autre des œuvres qui mettent sur scène un corps, une gestuelle et des objets qui font référence à la guerre, et montrent comment le corps seul et unique de l'artiste devient un référent social. Il ne s'agit pas de comprendre l'œuvre dans ses relations avec les limites d'un corps en particulier, celui de l'artiste, mais de penser, à partir de ce dernier, tous les corps concernés par le conflit. Ce que je veux mettre en valeur dans ces œuvres, à mon avis, c'est ce qui configure la spécificité de chaque œuvre déterminant un parcours de travail différencié. Ce sont des formes qui ont des régimes esthétiques propres. Toutefois, il y a chez ces deux artistes la volonté de construction d'un monde sensible qui implique, tel que l'explique Rancière⁵, non seulement un monde commun qui résulte de certains actes entrelacés, mais également une distribution controversée des manières d'être et des engagements dans l'espace des possibles.

Anri Sala

D'un autre côté, il n'est guère possible d'entrer dans des œuvres telles que *Freedom Border* et *Barbed Hula* sous un régime esthétique qui échappe à une gnoséologie de l'art, dans laquelle voir est savoir. C'est-à-dire, un régime qui se configure dans l'image de ce que nous voyons et de ce qui nous voit. L'image n'offre que très peu, ou presque rien. Dans un cas, un camion décharge un ballon dirigeable blanc sous forme de bombe au cœur d'une région aride. Dans l'autre, le corps de l'artiste dénudé joue avec un hula-hoop en fil de fer barbelé sur une plage isolée. Presque rien n'est montré. Ce sont des images minimales dont la force réside dans ce qu'elles sont capables de dépasser au-delà de leurs visibilités.

Ainsi, l'image n'est pas ce qu'elle est, c'est-à-dire les figures qui la composent, mais ce que l'on voit et ce que l'on expérimente. Devant ces films, face à ces œuvres, le caractère documentaire n'existe qu'au-delà du visible, ainsi que dans la présentabilité qui organise l'image. Par ailleurs, cet aspect documentaire ne se dévoile entièrement qu'à partir d'autres documents qui lui sont contemporains : rapports, mémoires, expériences, etc. Cependant, c'est dans le hors-champ de l'image, dans les actes et les circonstances de sa réalisation, dans la façon qu'elle a d'être installée, que l'on peut trouver le mot de passe pour décoder son sens et son extension. Il faut penser ces œuvres au-delà du principe de visibilité, tel que l'a explicité Didi-Huberman⁶, lorsqu'il traite des grandes masses noires et géométriques des œuvres minimalistes. De la même manière, il faut repenser le hors-champ pour comprendre le sens du champ, sa visibilité, car on traite des œuvres documents qui exigent un équilibre entre les nombreux liens perdus dans la chaîne des faits.

Ce concept entre le visible et ce que les œuvres convoquent classe également le film d'Anri Sala, *Mixed Behavior*, dans ce régime d'images. Il s'agit d'un film-performance réalisé en un seul plan-séquence, mis en place dans une ambiance extrêmement sombre, une boîte noire, où on voit un DJ et ses appareils technologiques de production sonores, couverts par un plastique transparent, sous une pluie légère. Le DJ est placé au sommet d'une colline éloignée, et dévoile une ville par les rayons de lumière, tracés explosifs qui strient le ciel sombre comme des feux d'artifices colorés. Il est tourné, couvert par le plastique qui protège aussi les équipements électroniques. Il met de la musique pour la ville, mais personne s'en aperçoit.

Les sons de la musique électronique, des feux d'artifices qui éclatent et de la pluie, se mélangent dans la salle d'exhibition. Anri Sala, le DJ, est presque un spectre lumineux qui se joint aux rayons de lumière sortant de l'écran et qui envahissent toute la salle, produisant des dessins lumineux, des taches lumineuses, dues à la non-adaptation des yeux du spectateur à l'impact de la clar-

té dans l'obscurité. Tout cela se traduit par un ensemble de sensations lumineuses et sonores étranges. Peut-être, parce que c'est une expérience où le corps entier du spectateur est mis sur scène.

Quelle serait cette scène à laquelle nous sommes soumis ? On ne sait pas véritablement, car la situation ne permet pas différencier ce qui se passe. Ce sont des moments qui échappent, des images prises dans leur propre vertige. L'œuvre instaure de l'insécurité, un certain embarras consécutif à l'expérience d'instabilité. On ne sait pas s'il y a une guerre, si les feux d'artifices sont des artifices guerriers, s'il s'agit d'une scène extraite d'un film de guerre. Dans la meilleure des hypothèses, on pense qu'il s'agit d'une piste de danse, d'une rave et de ses sons électroniques et hallucinogènes. La scène, toutefois, révèle une fête de réveillon et les feux d'artifices qui commémorent le jour de l'an. Mais ce que l'on éprouve, c'est la guerre, l'image de la guerre, une autre Bagdad, celle que l'on a aperçue, en direct, sous les bombardements. Ce que l'on sent et voit, étourdi, sont les attaques de bombes à Gaza ; les bombardements de Belgrade, la guerre du Kosovo. Tous les attentats à la bombe dans les villes des pays en guerre, comme l'Albanie, pays des Balkans qui abrite, en plus des Albanais, plusieurs ethnies, comme les Serbes, les Croates, les Slovènes, Monténégrins et Macédoniens.

Mixed Behavior est un documentaire, un film-performance-document. Un DJ au sommet d'une colline jouant pour la ville de Tirana, capitale de l'Albanie, qui est dans le noir lors d'une nuit pluvieuse et partiellement illuminé par les feux d'artifices. La piste de danse, le champ de bataille et la fête de Réveillon explosent en images et sons. Un DJ, Anri Sala, dans l'isolement de son action, met la musique pour sa ville natale. Aucune information, bien qu'un monde d'images vulgarisées par la guerre « mondialisée » soit évoqué. *Mixed Behavior* fait partie d'un ensemble d'œuvres réalisées par Anri Sala qui dépassent différents régimes d'images : le cinéma réel, le documentaire et la performance. Dans *Mixed Behavior*, ces régimes se rejoignent et opèrent dans le milieu de ces langages, et obscurcissent les frontières entre le documentaire, la performance, la fiction et le cinéma du réel.

Jun Nguyen-Hatsushiba

À travers ce voyage parmi les langages, on retrouve l'œuvre de Jun Nguyen-Hatsushiba, artiste japonais-vietnamien qui a exposé lors de la 25^e Biennale de São Paulo le projet d'assemblage d'un mémorial. *Le Mémorial Nha Trang Vietnam : dirigé aux courageux, curieux et lâches* est une vidéo de douze minutes et quarante secondes qui montre un cortège fantastique, un pèlerinage qui rend hommage à l'héroïque combat du peuple vietnamien contre la suprématie coloniale et impérialiste. Ce travail est le premier, suivi de *Memorial Project Vietnam 2*, intitulé *Happy New Year* (2003), de quatorze minutes et trente secondes. Hatsushiba utilise des matériaux et des objets, tels que du riz, des fruits secs, un tricycle etc., qui évoquent la vie quotidienne de son pays. Elle examine ainsi l'impact des événements historiques sur le Vietnam d'aujourd'hui, partagé entre la tradition et la modernité, dans une perspective de mémoire collective.

Depuis 1994, son travail est une recherche sur les Boat People, des personnes qui, effrayées par la répression politique, ont tenté de s'enfuir du Sud-Vietnam à la fin de la guerre. Ce sont des documentaires sous forme d'installation, visibles uniquement dans les musées et les galeries, à travers des thématiques d'art audiovisuel. Dans *Happy New Year*, une marionnette représente le dragon du nouvel an. Elle est filmée sous l'eau, portée par sept plongeurs pendant que des balles d'encre rouge éclatent comme des feux d'artifices. L'œuvre fait référence à l'offensive brutale du Tet⁷, en 1968, une série d'attaques surprises des Nord-Vietnamiens pendant les festivités du nou-

vel an lunaire, durant une période supposée être un cessez-le-feu. Les balles sont, pour Jun Nguyen-Hatsushiba, les âmes de tous les « boat people » vietnamiens qui ont tenté de s'enfuir du pays, après la guerre, par la mer.

Dans *Memorial Nha Trang Vietnam*, les plongeurs essaient d'arracher des rickshaws du fond de la mer. Ils les poussent un peu et reviennent à la surface pour respirer, retournant à nouveau au fond. La difficulté physique éprouvée par ces hommes gagne en étrange légèreté à travers les images translucides qui capturent leurs nages et leurs flottements. Aujourd'hui, au Vietnam, les professions traditionnelles, telles que les conducteurs de rickshaws et les pêcheurs, perdent leur importance et commencent progressivement à disparaître. Hatsushiba leur rend à nouveau une dignité, en même temps qu'il crée une dénonciation poétique et réinvente les traditions orientales. Le film assemble un projet mémorial qui raconte, autour d'une des professions les plus démunies, les conditions sociales d'un Vietnam contemporain : les pêcheurs de perles et les conducteurs de rickshaw. *Memorial Nha Trang Vietnam* met ainsi en valeur le travail de ces tricycles, au fond de la mer.

Le film, qui dure 13 minutes, avec sons et couleurs, est réalisé entièrement sous l'eau à Nha Trang. Il raconte la fuite de six personnages, les pêcheurs, qui arrachent les rickshaws – ces symboles des villes du sud-est asiatique – sur le sol rocheux et sableux, dans les profondeurs de l'océan. Il s'agit d'une performance chaotique, performante et onirique, due à l'extrême difficulté de cette action au fond des eaux. La nécessité des pêcheurs, qui doivent monter de temps en temps à la surface de l'eau pour respirer, traduit tout le danger inhérent à l'action. À la fin de cette procession extrême, les pêcheurs abandonnent leurs tricycles pour découvrir, quelques mètres plus loin, quelques moustiquaires (type d'abri) fixés au fond d'un océan bleu et légèrement agité par le courant. Pour Hatsushiba, l'abri tient lieu de tombeau – de mausolées pour les âmes des vietnamiens morts pendant la fuite après la chute de Saigon, lors de l'été 1975. Cette action, ce cortège poétique, remue les souvenirs de la guerre, alors que des soldats morts ont été jetés des tricycles à la fin des conflits.

Conclusion

Les œuvres d'Hatsushiba, de Sigalit Landau, d'Anri Sala et de Yael Bartana, nous placent face à la tension qui accompagne le cinéma depuis ses origines : à savoir, comment osciller entre le registre pur et la mise en scène, entre le documentaire et le fictionnel. Ces questions se transforment à chaque instant, dans des films qui explorent cette dimension, afin de tirer le meilleur parti de la ligne ténue qui sépare les deux registres. Il suffit de constater, par exemple, ce qu'Agnès Varda a su faire de son autobiographie, *Les Plages d'Agnès* (2008) : une expérience de ces frontières prenant radicalement forme en tant qu'œuvre « installative ».

Ce n'est pourtant pas dans le cadre de ces ruptures de frontières que ces œuvres ouvrent la porte à une tension qui leur serait spécifique. Ce n'est pas dans ce champ esthétique qu'elles se produisent. C'est sous le signe du corps performant, en tant qu'archive et document, que ces œuvres s'inscrivent dans un champ esthétique et politique de défaite du contrôle. Il nous faudrait ici introduire l'idée d'archive, comme l'a élaborée Foucault : non pas quelque chose de mort, mais une archive potentielle. L'archive chez Foucault, ainsi que le mentionne Luis Orlandi⁸, explicite, dans chaque présent, à travers chaque actualité, une intersection dans laquelle ce qui se juge par le savoir, ce qui est, co-existe avec ce qui est en train de devenir, sans pour autant que l'on puisse encore savoir ce que c'est. C'est comme si chaque actualité, chaque configuration d'espace-temps, étaient un endroit complexe de rencontres et d'émissions simultanées de signes à déchiff-

rer : soit en tant que signes de retenue, de contention, de blocage, d'insuffisance, soit comme des signes de résistance ou d'affirmations différentielles.

Toutefois, il faudrait aborder le sujet de l'archive et de la performance, de façon plus attentive. Il est important de réaliser que la performance peut introduire dans le documentaire une déstabilisation importante, parce qu'elle est depuis toujours un projet de déstabilisation. Nous savons combien la performance utilise son propre flou conceptuel en tant qu'action stratégique. Dans la performance règne le démontage de la mécanique classique du spectacle, une déconstruction de la représentation, le manque d'intérêt pour la fiction, l'enquête sur les limites entre l'art et le non art, ou encore l'enquête sur les capacités psychologiques et physiques de l'artiste, la création de dramaturgies personnelles et autobiographiques, et surtout l'accent placé sur les questions politiques posées à travers le corps. Je crois que c'est exactement ce que la performance peut apporter de meilleur : car la performance peut apporter, dans le domaine du documentaire, cette capacité à résister aux modèles, de toujours introduire une situation d'instabilité. Ce qui m'importe dans cette relation entre l'acte performatif et le documentaire, l'archive où se constitue le corps, c'est justement ce que ce corps archive peut mobiliser.

Ce sont des œuvres profondément connectées, et qui existent parce qu'elles sont déclenchées par des événements, par l'histoire de ces pays et, avant tout, par une expérience du monde contemporain. Ainsi, leurs univers de référence, les éléments avec lesquels ces artistes travaillent – les rickshaw, les fêtes, la disparition des cultures traditionnelles, la lutte acharnée des peuples de la mer, la répression politique, etc. – donnent à ces films le fondement de la recherche documentaire, une position à la fois critique et politique. Ce sont des documentaires par l'emploi récurrent de plans-séquences, comme agencement de connexion avec le monde, et par l'emphase de l'œuvre qui tient lieu de document. En même temps, ils apportent la tradition du cinéma non-documentaire : la mise en scène, la construction de la scène, la place de l'acteur et celle du non-acteur dans la construction du personnage, mais surtout la force du vide, signalé par des œuvres du cinéma moderne et par des résonances aux fondements des arts minimalistes.

Il s'agit d'œuvres filmiques qui reprennent à la tradition du documentaire ses références historiques, les contextes sociaux et politiques, mais sans aucune prétention d'apprendre une réalité préexistante. Ce sont des œuvres-documents à partir d'une expérience avec le monde contemporain, dont la contemporanéité, telle qu'elle a été établie par Agamben⁹, est que l'on peut soupçonner de la temporalité du présent un retour qui ne cesse de se répéter. L'expérience ne fonde ainsi jamais une origine, mais s'approche du poétique. Ce sont des films documentaires pris à travers l'expérience d'un regard qui se rend fixe dans son temps, pour apercevoir le noir en dépit des lumières qui plongent dans les ténèbres du présent, pour ensuite saisir ses propres ténèbres, comme le dirait Agamben.

En définitive, peut-être pourrait-on affirmer que ces films-performances-documentaires ne font que saisir un dialogue entre le documentaire et les arts visuels. Plus que cela, ils nous disent quelques choses sur d'autres films. La forme et les modalités discursives, qui règlent les classifications classiques du cinéma, ne pourraient de la sorte plus être utiles pour rendre compte d'un type de sensibilité contemporaine. C'est-à-dire, pour une certaine production documentaire qui, à partir de ses références plus localisées, révèle un monde dont les classifications sont chaque fois plus délocalisées.

Les quatre œuvres documentaires susmentionnées s'insèrent à l'intérieur des circuits relatifs aux arts contemporains, parce qu'exposées dans les musées et les galeries d'art. Elles assemblent un jeu de sensations qui cherchent à recréer un monde semblable à celui que nous connaissons. Il n'y a pas une ressemblance, ou une représentation de ce qui est déjà codifié, mais des formes qui ouvrent des fissures dans le système de représentation des images. Les documentaires-perfor-

mances sont des images qui pensent en elles-mêmes. Ce qui est sur scène, malgré la connexion radicale entre la vie et le retranchement du monde, c'est l'invention d'un double sans ressemblance.

- 1 Regina Hackett, « A Moment with... RoseLee Goldberg Art Critic », in *SeattlePi* http://seattlepi.nwsource.com/visualart/214836_moment08.html, dernier accès 18 mai 2010.
- 2 « I prefer the term live art. The artists come from so many different disciplines, and this is where they meet: visual art, music, theater, dance and film together, creating freedom for radical experiment. Live art closes the gap between art and life and opens a million and one little doors in your mind », *ibidem*.
- 3 Renato Cohen, *Performance como linguagem : Criação de um espaço-tempo de experimentação*, Perspectiva, São Paulo 2002, p. 28.
- 4 Jean-Louis Comolli, *Ver e Poder*, Editora UFMG, Belo Horizonte 2008, p. 44.
- 5 Jacques Rancière, *A Partilha do Sensível, Estética e Política*, Editora 34, São Paulo 2005, p. 65.
- 6 Georges Didi-Huberman, *O Que Vemos, O Que Nos Olha*, Editora 34, São Paulo 1998, p. 105.
- 7 Nuit de 31 janvier de 1968, pendant les festivités du Nouvel An Lunaire (Tet) du calendrier vietnamien, des troupes de l'armée Nord-Vietnamiens (ENV) et des partisans vietcongs ont fait la plus grande offensive coordonnée de tout le conflit, avec 84.000 soldats, attaquant en même temps les cinq plus grandes villes, 36 capitales de province, 64 capitales de districts et 50 villages, du nord au sud du pays.
- 8 Luis Orlandi, « Gato entre Alice e Foucault », article présenté au Colloque International " Foucault, 20 ans après ", (Campinas, 18 novembre 2004), http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:IndrAt_DsdAJ:www.fe.unicamp.br/dis/transversal/rizomas/O_gato_entre_Alice_e_Foucault.doc+foucault+arquivo&cd=1&hl=ptBR&ct=clnk&gl=br., dernier accès 18 mai 2010.
- 9 Giorgio Agamben, *O Que é o Contemporâneo? E outros ensaios*, Argos, Santa Catarina 2009.