

RALENTIR, DÉPLOYER, OUVRIR LES IMAGES

NOTES SUR *NATUREZA MORTA. VISAGES D'UNE DICTATURE*
DE SUSANA DE SOUSA DIAS

L'image n'est jamais une réalité simple¹.

Jacques RANCIÈRE

Le film *Natureza morta. Visages d'une dictature* (2005) de l'artiste portugaise Susana de Sousa Dias commence avec une séquence aussi étrange que troublante : accompagnée de sons électro-acoustiques lugubres et ralentie à l'extrême, on y voit un petit singe à l'apparence hagarde, marchant à deux pattes, tel un homme, en direction de deux mains tendues vers lui, pour finalement s'y jeter. Est-il en train d'apprendre à marcher ? Ou bien est-ce l'homme dont on n'aperçoit que les mains et l'ombre qui cherche à le dresser ? Bien qu'on ne puisse, dans cette séquence, déceler aucun signe manifeste de cruauté, l'aspect à la fois fragile et anthropomorphe de ce petit animal, son visage transi de peur – ou est-ce de l'espérance ? –, ainsi que le fait qu'il se trouve de toute évidence dans une situation d'infériorité et de dépendance vis-à-vis de l'homme, n'appellent pas seulement à la compassion du spectateur, mais font aussi transparaître une certaine violence latente. La lenteur du défilement des photogrammes et la faible qualité de ces images d'archives en noir et blanc donnent aux figures sur l'écran un caractère fantomatique et parfois nébuleux, tout en entraînant le spectateur, par le rythme presque hypnotique de la musique composée par António de Sousa Dias pour tout le film. Étant donné qu'aucune explication n'est fournie, qu'aucune parole ne vient encadrer ce qui est donné à voir, les indices susceptibles de nous éclairer sont à chercher à même l'image.

Cette courte séquence initiale se rapporte au reste du film de manière continue et discontinue à la fois. D'une part, il y a continuité parce que, outre le fait que ses matériaux visuels sont issus des mêmes corpus d'archives que la plupart des



Natureza morta. Visages d'une dictature (2005)
de Susana de Sousa Dias

autres images du film, elle annonce aussi l'atmosphère particulière dans laquelle l'œuvre tout entière nous plongera – la temporalité décélérée qui interrompt le flux du temps en déliant les photogrammes, l'étrange beauté des images vieillies qui invitent à la contemplation, ainsi que l'indétermination du sens qui en émane. D'autre part, cette scène diffère de toutes les autres, puisque c'est la seule qui suscite une lecture métaphorique au lieu de montrer des aspects de la vie sociale et politique sous le régime dictatorial de Salazar, offrant au spectateur une sorte de variation imaginaire et émotionnelle de l'état de

1. Jacques RANCIÈRE, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 14.

dépendance et d'oppression de ses citoyens.

Toutes les images de *Natureza Morta* proviennent des archives officielles de l'*Estado Novo*, en particulier celles de la PIDE (*Polícia internacional e de defesa do estado*, l'équivalent de la police secrète) et de l'armée portugaise. Pour la plupart, il s'agit d'extraits de films de propagande, de reportages, des nouvelles de l'époque ou encore de rapports internes – d'images qui ont donc été originellement produites pour renforcer, mettre en scène, glorifier ou documenter le régime autoritaire. Bien que certaines des séquences reprises dans *Natureza Morta* n'aient jamais trouvé d'accès dans les films officiels de l'époque, elles témoignent toutes, d'une manière ou d'une autre, des efforts déployés pour construire une imagerie cohérente à même de solidifier le pouvoir de l'*Estado Novo* et de son dictateur. Non seulement elles renvoient au temps et à l'espace du régime d'António de Oliveira Salazar, elles ont aussi été produites *pour et par* ce régime afin de l'auto-légitimer.

La force du film de Sousa Dias consiste à arracher ces images intimement liées à la dictature à l'évidence que celle-ci voulait leur infliger. Au moyen de diverses stratégies artistiques qui seront examinées dans cet article, l'artiste vise à détourner les productions visuelles de l'objectif qui a présidé à leur fabrication, afin d'en extraire une strate sensible qui se refuse à son intégration dans le dispositif idéologique et le suspend momentanément. Ainsi, l'œuvre ouvre un accès à l'*autre* de la dictature, un autre qui s'immisce dans ses images malgré les efforts déployés pour le refouler. Cet autre que l'on pourrait appeler, dans les termes d'Adorno, la part du non-identique, brise le tissu lisse de la dictature à même le visible, en témoignant, au moyen de certains fragments singuliers non-assimilables, de la faible force contestataire des corps, notamment dans l'expressivité des visages¹. Du fait de son insistance, cette part du non-identique qui se fait jour dans les images du film vient contrecarrer l'imagerie totali-

taire dans l'élément sensible. Or, comment détacher ces images hautement politisées de leur fonction première ? Comment les faire parler autrement, sans leur associer des explications permettant de discerner les situations et les personnes en question, sans les encadrer par un récit critique, sans une mise en contexte qui démonte le dispositif propagandiste ? Comment dégager, à même les images, une intelligibilité du sensible qui subvertit l'intelligibilité du discours dominant ? Bref, que peut-on déceler d'une image d'archives démunie de légende ?

Archives

Remarquons que les images de *Natureza Morta* ne sont pas complètement laissées en suspens, puisqu'un court préambule écrit², indiquant le cadre historico-politique général dans lequel elles s'inscrivent, apparaît juste après le générique. Or, bien qu'il aille au-delà du simple relevé historiographique dans sa dénonciation de l'autoritarisme de l'*Estado Novo*, ce petit texte ne donne que le minimum de savoir requis pour situer les images (quelques informations sur la constitution du régime, les dates marquantes, les territoires concernés et les acteurs principaux). Loin de leur fournir un contexte précis, il leur donne plutôt un titre général – « images de la dictature » –, telle une catégorie dans un centre d'archives dont les documents seraient encore à examiner. Et comme le font les mots qui désignent ce à quoi un corpus d'archives se réfère, le préambule a des répercussions immédiates sur ce qui se présente à la vue. Dès lors, il ne s'agit plus d'images quelconques, mais de documents historiques intimement liés à

1. Pour le concept de « non-identique », qui traverse une grande partie de l'œuvre d'Adorno, voir par exemple Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot & Rivages, 2003 ; Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, M. Jimenez (trad.), Paris, Klincksieck, 2011.

2. « Pendant 48 ans, le Portugal vécut sous la plus longue dictature du xx^e siècle en Europe Occidentale. Antonio de Oliveira Salazar était le chef politique et idéologique du régime. L'unité territoriale de l'empire portugais, du Minho jusqu'au Timor, était son mythe, l'Église, l'armée nationale et la police politique, ses piliers. L'éclatement de la guerre coloniale en 1961 porta un coup irréversible au fondement même du régime. Le 25 avril 1974, le Mouvement des Forces Armées, appuyé par le peuple, mit fin à la dictature. C'était la Révolution des Œillets. Les prisonniers politiques furent enfin libérés ». En portugais dans le film (traduction personnelle).

la réalité politique qui les a produits – celle d'une dictature qui oppressait son peuple et menait des guerres sanglantes pour maintenir ses colonies. Ainsi, le regard posé sur *Natureza Morta* ne peut plus rester naïf ; il est poussé à chercher dans le pli des images des indices du régime autoritaire, à établir entre les différents éléments visuels des rapports qui y renverraient, bref à hanter ce qui est vu par le spectre de la dictature. Ces phrases, en tant que signifié unique mobilisé par le film, fonctionnent donc comme une sorte de basse continue qui électrifie les images, déclenchant une dialectique particulière entre leurs éléments. Autrement dit, ce préambule établit le « champ de visibilités » dans lequel les images s'inscrivent.

Outre le fait que les images sont ainsi associées à une réalité historique qui demeure très générale, les événements et les personnages qu'on y voit ne sont que rarement identifiables, et leur montage qui évite la construction narrative n'aide pas non plus à les déchiffrer. Sousa Dias rassemble des fragments disparates et hétérogènes sans suivre une chronologie fixe, sans les arranger par thèmes, sans les hiérarchiser selon des axes prédéfinis¹. À travers sa sélection d'images, une panoplie de référents complexes s'ouvre à la vue : à côté des images de Salazar et celles des masses enthousiastes apparaissent des séquences qui renvoient plus ou moins explicitement à des situations de guerre, de violence coloniale et d'oppression des portugais. Certains moments du film font voir la discipline des soldats ou la bienveillance du clergé, tandis que d'autres montrent des corps mutilés ou humiliés, des bombardements et des avions de guerre, ou encore des manifestations démantelées par la police. En plus des séquences de propagande du régime et celles qui révèlent son envers, sa face destructrice, des

images fixes d'une autre nature rythment également le film : des photographies d'identité d'hommes et de femmes de tous âges, prises frontalement ou de profil, qui occupent à plusieurs reprises la totalité de l'écran. Il s'agit en fait des prisonniers politiques, mais outre leur mention



Natureza morta. Visages d'une dictature (2005)
de Susana de Sousa Dias

1. Bien qu'il n'y ait pas de chronologie fixe, on peut déceler un développement léger pendant le film : des scènes favorables au régime comme celles des foules en liesse semblent occuper plus de place dans les premières minutes du film, tandis que vers la fin, les images montrant des situations violentes leur cèdent le pas, et les dernières séquences se réfèrent à des moments différents de la Révolution des Œillets et donc de la chute du régime dictatorial. Mais une telle lecture suggérée par la structure générale du film ne rend pas compte des éléments discordants et antagonistes qui ne cadrent pas avec elle.

dans le préambule, il n'y a aucune autre information sur leur identité ou le crime dont on les accuse.

Ces différents registres d'images issues des mêmes corpus d'archives entretiennent des relations complexes dans *Natureza Morta*. Leur montage paratactique¹, qui refuse de les soumettre à une logique d'ordre sémantique, les laisse apparaître comme des éléments d'une composition en mosaïque, séparées par des écrans noirs prononcés qui ponctuent leur mise en série et accentuent leur autonomie, plutôt que comme des moments d'une narration progressive en cours. Nous sommes face à une multiplication de contre-champs qui se déploient à travers le rapprochement visuel de réalités dissemblables qui coexistent dans un même espace-temps. Ces contrechamps ne se laissent pas réduire à une dimension unique, mais disséminent les multiples facettes de la dictature de manière spectrale, en produisant une sorte d'intelligibilité horizontale. Ainsi, au lieu de rabattre les images d'une foule en liesse sur la conjoncture historique qui aurait occasionné une telle éruption, donc en les inscrivant dans une continuité causale, Sousa Dias les enchaîne avec des images de prisonniers politiques. Au lieu d'inscrire les images dans un récit explicatif, de les critiquer à travers des mots qui les dénoncent ou de les atteler à un sens déterminé, l'artiste rapproche les représentations glorieuses du peuple uni, consentant et fier, avec leur revers : les photographies d'identification, dans les albums de la police secrète, de ceux qui ont été criminalisés et bannis de la communauté pour ne pas avoir accepté de se plier à l'idéologie du régime. Mais il y a encore un autre aspect qui se révèle à travers ce montage : l'expressivité intense qui sourd de ces photographies d'identité, en dépit de leur format standardisé et leur visée identificatoire, contraste fortement avec l'anonymat des masses dans lesquelles tout un chacun est censé disparaître au profit de la représentation cohérente et uniforme du peuple².

Toutefois, le montage de Sousa Dias ne s'arrête pas là. Les images des prisonniers politiques et celles des masses enthousiastes alternent également avec des séquences tournées en Afrique, autre champ de bataille du régime, ainsi qu'avec celles qui montrent le drapeau portugais flottant à côté du drapeau américain et celui des quelques autres pays européens membre de l'OTAN, indice de la corrélation intrinsèque entre la souffrance des uns et la complicité des autres. Le rapprochement de ces images hétérogènes, leur composition kaléidoscopique qui complexifie les angles de vue et les réfracte de manière prismatique, incite le spectateur à concevoir leurs rapports multiples, tout en sensibilisant son regard aux fissures, aux ruptures de sens et aux antagonismes inhérents qui s'y font jour. En suspendant les ordres chronologique, causal et narratif, le montage paratactique de *Natureza Morta* déploie les tensions et conflits inhérents au champ de visibilité tissé par le préambule et l'inclusion de ces images dans des corpus d'archives spécifiques. Cependant, *Natureza Morta* ne distingue pas formellement entre ces différents types d'images et ne met pas d'emphase particulière sur les éléments hostiles au régime au détriment de ceux qui le sanctionnent.

Montages dans l'image

Étalés sur un même plan esthétique qui les homogénéise, tous les fragments sont plongés dans la même atmosphère inquiétante. Au lieu d'arranger ces documents d'archives selon une logique narrative, au lieu de les distinguer selon leur valeur informationnelle pour l'histoire à construire, Sousa Dias met ainsi l'emphase sur ce qu'ils ont en commun : leur matérialité particulière, leur

concentre sur ces photographies d'identités de prisonniers politiques et les délie d'une autre manière : à ces photographies refilmées pour les mettre légèrement en mouvement s'ajoutent les paroles des personnes qui y figurent. Des décennies plus tard, elles réagissent à ces images qui les montrent en tant que criminels, racontent leurs souvenirs de torture et leurs pensées, confrontant ainsi ces documents historiques avec les mémoires personnelles de ceux qui en ont fait l'expérience.

1. Pour la figure de la parataxe, voir par exemple Theodor W. Adorno, « Parataxe », dans *Notes sur la littérature*, S. Muller (trad.), Paris, Flammarion, 1984, p. 307-350.

2. Un autre film de Susana de Sousa Dias, 48 (2015), se

fragmentarité, le fait qu'ils sont, avant même de devenir des documents, des images. C'est à partir de leur être-image commun que ces documents manifestent une force expressive particulière. Car, bien qu'ils montrent des choses concrètes, ils ne fonctionnent pas en tant qu'illustration d'événements spécifiques. Plutôt que de les assimiler immédiatement à un référent connu, le spectateur de *Natureza Morta* est incité à se laisser saisir par la singularité de chaque cliché. Dénués de leur légende, donc d'un sens accordé, les images d'archives révèlent leur constitution figurale.

Sousa Dias ne se contente pas d'arracher les images de leur contexte originel, telles que répertoriées dans les centres d'archives qui les hébergent. Les sons originaux sont également éliminés et remplacés par une bande son électroacoustique conçue spécialement pour le film¹, et les fragments visuels utilisés ne sont pas montés tels quels, mais après avoir subis des opérations diverses comme le ralenti, le recadrage et des gradations de lumière. Ainsi, des centaines d'heures de matériaux filmiques et des nombreuses photographies que l'artiste a consultées pour son projet, il ne reste dans la version finale de *Natureza Morta* que 12 minutes, étirées par le ralenti sur 72 minutes². Ce que l'on voit dans le film n'est donc qu'une sélection très limitée d'images, et celles-ci ont été soigneusement retravaillées, non pas dans un but de les défigurer, retoucher ou falsifier, mais pour intensifier l'expérience du regard et générer un effet aigu de distanciation. Chaque photogramme se présente alors sous la forme d'une « image pensive », pour le dire avec les mots de Jacques Rancière, donc comme une « image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans

qu'il la lie à un objet déterminé³ ». Sousa Dias décrit la manière de faire qui lui est propre comme un « montage *dans l'image*⁴ », et renvoie à la façon dont Angela Ricci Lucchi et Yervant Gianikian traitent les images d'archives dans leurs projets artistiques⁵. Afin de pouvoir manipuler des documents filmiques fragiles, les deux artistes italiens ont fabriqué un appareil spécial qu'ils ont appelé leur « caméra analytique ». Ils expliquent que

cette machine pouvait refilmer les photogrammes tels qu'ils étaient, ou bien aller plus en profondeur et isoler des détails, observer des zones cachées de l'image, transformant ainsi ces photogrammes en une série de petites photographies transparentes⁶.

Cet appareil leur permet donc de se réapproprier les images d'archives afin d'en faire ressortir des éléments spécifiques, dissimulés, ou en retrait ; « il s'agit davantage d'un usage analytique qu'esthétique de la technique, afin de donner un sentiment de l'histoire, ou de laisser le temps d'apercevoir les détails, les gestes⁷ », écrivent-ils.

À l'instar du procédé complexe appliqué par Ricci Lucchi et Gianikian, le « montage dans l'image » de Sousa Dias vise à dégager des détails apparemment anodins. Difficilement saisissables dans le vif du mouvement, ces détails sont gravés dans les images indépendamment des intentions de celui qui les a prises. « Car la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil »,

1. Par rapport à la composition sonore du film, voir Susana de SOUSA DIAS et António de SOUSA DIAS, « Natureza Morta – Visages d'une dictature : processus de réalisation et de composition musicale » dans *Musimediane* n° 4, *Analyse comparée*, avril 2009, disponible en ligne : <<http://www.musimediane.com/numero4/ASousaDias/index.html>>, consulté le 10 juillet 2017.

2. Voir Scott MACDONALD, « Susana de Sousa Dias [entretien] » dans Scott MacDonald, *Avant-doc. Intersections of Documentary & Avant-Garde Cinema*, New York, Oxford University Press, 2015, p. 266-282, p. 273.

3. Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, Fabrique Éditions, « L'image pensive », p. 115.

4. Voir Scott MACDONALD, « Susana de Sousa Dias [entretien] », art. cit., p. 273.

5. Voir Nuno LISBOA et Susana NASCIMENTO DUARTE « “Cada filme, mesmo que o realizador nao o tenha consciencializado, veicula uma determinada ideia de história” ». Entretien avec Susana de Sousa Dias », dans Patrícia Castello Branco et Susana Viegas (éd.), *Portuguese Cinema and Philosophy*, Cinema n° 5, 2014 p. 207-223, p. 222, disponible en ligne : <<http://cjpmi.ifilnova.pt/5-contents>>, consulté le 10 juillet 2017.

6. Yervant GIANIKIAN & Angela RICCI LUCCHI, *Notre caméra analytique. Mise en catalogue des images et objets*, Paris, Post-Éditions/Centre Pompidou, 2015, « Le siècle chien-loup », entretien avec Paolo Caffoni de 2011, S. Weiss (trad.), p. 54.

7. *Ibid.*, « Faire renaître les milliers de regards qui gisaient dans ces films », entretien avec Antoine de Baecque de 2006, p. 19.

écrit Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie*, « – autre, avant tout, en ce qu'à un espace consciemment travaillé par l'homme se substitue un espace élaboré de manière inconsciente¹. » En tant qu'image techniquement produite, les images retravaillées par Sousa Dias ouvrent ainsi un accès à ce que Benjamin appelle l'« inconscient visuel² » [*optisch Unbewusstes*], qui permet d'élucider la constitution même de ce qui est présenté à la vue. Bien que Benjamin se réfère dans son texte aux photographies et non aux films, il clarifie son propos à travers l'exemple du ralenti avec le terme « *Zeitlupe* » qui, en allemand, signifie littéralement *loupe temporelle*, ou loupe de temps, un outil donc qui permet d'agrandir, de focaliser, et de déceler des éléments spécifiques afin de mieux les examiner. Comme pour le travail de Ricci Lucchi et Gianikian, cet aspect est central dans *Natureza Morta* : en zoomant sur des éléments qui figurent en arrière-plan et en décélérant considérablement la vitesse des images, Sousa Dias distille des mouvements furtifs, des expressions faciales et corporelles ou encore des gestes singuliers. Appelant à une perception minutieuse, les images ainsi dévisagées révèlent leur capacité à capter de l'insoupçonné, et ce *contre* l'intention propagandiste du dispositif original qui les a produites, voire même *contre* l'intention des personnages filmés eux-mêmes, faisant ainsi monter à la surface les antagonismes profonds qui les habitent.

C'est donc à travers le bourdonnement de mouvements anonymes à l'écran que se cristallisent des *gestes* singuliers et des expressions qui détonnent avec la grande image polie de l'idéologie ; gestes qui surgissent à des moments divers, qui font subtilement irruption à la surface de l'image et révèlent, telles les « formules de pathos » chères à Aby Warburg, des affects sédimentés. Ainsi, ce que l'*Estado Novo* cherchait à refouler, à lisser, à écarter de son image glorieuse aura laissé ses marques, sous forme symptomale, comme le dirait Georges Didi-Huberman, car le « [*s*]ymptôme nous

dit l'inférieure scansion, le mouvement anadyomène du visuel dans le visible et de la présence dans la représentation. Il nous dit l'insistance et le retour du singulier dans le régulier³ ». La figure du symptôme, toujours surdéterminée et anachronique, renvoie à une discordance dans l'unité, à des aspects qui ont été refoulés en vue de maintenir la façade. En se glissant dans la représentation généralisante de la dictature, en brisant son apparence polie par les conflits qu'ils évoquent, ces symptômes révèlent les violences inhérentes à la représentation. « Dévoiler l'idéologie de l'histoire dans le matériau documentaire public et privé ; la force de l'image la montre sans les mots, sans le commentaire, sous une forme qui n'est jamais didactique⁴ », disent encore Gianikian et Ricci Lucchi. Cette force de monstration de l'image se déploie davantage quand elle n'est pas accompagnée d'une légende qui orienterait son sens ou de mots qui infléchiraient les éléments visibles selon une logique qui leur est externe, l'image se donne au regard du spectateur comme constellation, c'est-à-dire comme figure composée d'éléments singuliers hétérogènes qui entretiennent des relations multiples entre eux sans se laisser subsumer sous une identité générale. « Constellation, écrit Adorno, n'est pas système. Tout ne se règle pas, tout ne se résout pas en elle, mais un moment éclaire l'autre et les figures que forment les moments différents sont un signe déterminé, une écriture lisible⁵. » Loin de couper les polysémies et les discordances qui s'y font jour, ces images constellaires captent les tensions inhérentes à la représentation dans l'insistance même de leur agencement historique.

1. Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie » (1931), M. de Gandillac (trad.), *Ceuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, 2000, p. 295-321, p. 300.

2. *Ibid.*, p. 301.

3. Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 195.

4. Yervant GIANIKIAN & Angela RICCI LUCCHI, « La nostalgie n'existe pas, seul le présent existe », entretien avec Daniele Dottorini (2007), J.-P. Cometti (trad.) dans Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, *Notre caméra analytique. Mise en catalogue des images et objets*, *op. cit.*, p. 25-49, p. 39-40.

5. Theodor W. ADORNO, *Trois études sur Hegel*, groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Éditions Payot & Rivages, rééd. 2003, p. 106.

Regards

La force qui se dégage des images constellaires se fait sentir de manière particulièrement intense dans les multiples moments où les personnages filmés percent l'écran par un regard lancé droit à l'objectif. Ces regards, qui surviennent tout autant dans les représentations de foules ou de groupes que dans les photographies frontales des prisonniers, produisent une autre constellation encore, constellation qui non seulement déjoue la politique représentationnelle de la dictature, mais qui renvoie aussi au moment de l'actualisation des images par le regard ultérieur posé sur elles. Car ces images ont un double effet. D'une part, elles révèlent le dispositif de représentation qui se cache derrière la caméra. Dès lors, celle-ci n'apparaît plus seulement comme un instrument d'enregistrement passif, mais comme un outil au service du pouvoir usant et mésusant des individus pour glorifier son image. Les regards qui fixent la caméra – soit en consentant à une certaine complicité avec elle, soit en exprimant la peur, l'hésitation, la résistance ou la fierté –, dénoncent ainsi sa portée politique implicite en marquant son dehors : un fragment de subjectivité qui ne se laisse pas rabattre sur l'objectivité suggérée par la représentation idéologique. D'autre part, ces regards ne semblent pas seulement viser la personne qui se tient derrière la caméra, mais aussi celle qui les regardera ultérieurement, le spectateur. Car il s'agit bien, contre l'idéologie du régime et contre la désignation des images historiques comme passées, d'une « égalité du regard », comme le dit Chris Marker dans *Sans Soleil* : au regard de la caméra et à notre regard posé sur l'écran s'ajoute un troisième, qui brise le dispositif représentationnel en appelant à la reconnaissance de sa condition humaine, et qui redevient, à travers le temps, celui d'un être singulier. Ainsi, ces regards gravés sur les images les chargent, peut-être plus encore que les autres, d'une temporalité complexe : celle d'une conjonction sensible entre le temps historique de la photographie et le présent qui s'en empare, ou bien, pour le dire autrement, celle de la constellation qui se forme lors de l'une rencontre entre un autrefois et l'à-présent, comme l'écrit Walter Benjamin à propos des « images dialectiques » – les seules à être « des

images authentiquement historiques¹ » – parce qu'elles impliquent qu'un passé ne peut être saisi qu'en relation dialectique avec le maintenant qui l'actualise.

L'usage que fait *Natureza Morta* des images d'archives commence par un pas en retrait : il s'agit dans un premier temps de les arracher à leur inclusion dans un corpus, une catégorie, une spécification – à toutes les manières qui les détermineraient par une attribution de sens extérieure à leur apparence sensible –, afin de donner libre jeu aux éléments complexes qui les traversent. Le film ne permet donc pas de construire un véritable récit historique, ni en tant qu'histoire des vainqueurs, ni en proposant une narration alternative cohérente. Il ne nous aide pas non plus à déchiffrer des événements spécifiques ou à comprendre la rationalité stratégique du régime dictatorial. Au contraire : il nous sort du registre de la pensée discursive et nous ouvre un accès polymorphe, qui relève d'une intelligibilité du sensible propre. Toutes les stratégies artistiques que nous avons mentionnées – celle de priver les images d'archives de leur légende, celle de les (dés)organiser dans des constellations, ou encore celle qui consiste à aller en profondeur dans la constitution constellationnelle des images elles-mêmes – suivent une même logique : soustraire l'image et les éléments sensibles qui s'y déploient à l'emprise de la narration, qu'elle soit idéologique, critique ou encore strictement historiographique. Cependant, une telle soustraction ne rend pas les images complètement indéterminées : elle permet des reconnaissances minimales à travers des repères dans les images, mais ceux-ci ne viennent pas subsumer le sensible de manière unilatérale. Au contraire, ils ouvrent un espace où le sensible peut se déployer dans son indécidabilité et sa polysémie. C'est peut-être cela qui charge les images du film d'une atmosphère tellement inquiétante.

Stefanie BAUMANN

1. Walter BENJAMIN, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., p. 478-479 [N2a, 3].