Temps de la transmission, écarts de la familiarité. *Intervista d'Anri Sala*

Transmitting experiences of temporality: gap of familiarity. Intervista, Anri Sala

Nadia Fartas

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1629>

DOI : 10.4000/imagesrevues.1629

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Nadia Fartas, « Temps de la transmission, écarts de la familiarité. *Intervista d'Anri Sala* », *Images Re-vues* [En ligne], 9 | 2011, mis en ligne le 01 novembre 2011, consulté le 01 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1629> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1629>

Ce document a été généré automatiquement le 1 février 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Temps de la transmission, écarts de la familiarité. *Intervista* d'Anri Sala

Transmitting experiences of temporality: gap of familiarity. Intervista, Anri Sala

Nadia Fartas

Chez Brecht, par un renversement que j'admirais
autrefois beaucoup, c'est le fils qui éduque
(politiquement) la mère.
Roland Barthes, *La Chambre claire*, 1980

**Famille, familier, familiarité : un jeu de distance, entre
histoire et mémoire**

- 1 Dans la vidéo *Intervista* (*Finding the Words*) (1998, 26') de Anri Sala¹, la confrontation d'une femme – la mère de l'artiste –, à elle-même, filmée vingt ans auparavant, et à une langue conforme au discours des Jeunesses communistes en Albanie, fait varier les modalités de l'entretien, d'un discours militant à la fois engagé et impersonnel vers une confession subjective qui se veut aussi analyse. Un film retrouvé et dont le son reste à décrypter, est le motif de cette vidéo, d'une enquête, tout comme il représente un objet de transmission, dans la relation filiale. *Intervista* amorce ainsi des thèmes que Anri Sala déclinera dans nombre de ses œuvres postérieures, comme le passage d'un médium et d'un code à l'autre, la transmission et la relation aux temps, les ruptures et « changements de syntaxe » pour reprendre une formule qu'il utilise régulièrement pour définir ses préoccupations.
- 2 Ce qui va ici particulièrement nous intéresser dans *Intervista* est bien comment, entre mise à distance et empathie, les opérations de réflexivité de la part de l'artiste comme de sa mère construisent un singulier tissage entre histoire, expériences temporelles et liens de filiation. Il nous semble que *Intervista* permet également de cerner quelques postures et recherches artistiques dans l'art actuel nourri de formes documentaires, qui, plus ou moins loin, plus ou moins proche, au centre ou en périphérie, encore et toujours, tentent de travailler les relations au quotidien, à l'histoire, à la politique, au social.
- 3 *Intervista* se construit autour d'un écart temporel de vingt ans qui se réduit dans une confrontation à l'identification aux valeurs familiales d'une part, et les jeux de distance, la confrontation de soi à soi, d'autre part. Entre l'espace public et l'espace domestique, les deux temps du film – l'enquête avec ses témoignages multiples et la phase de remémoration – ouvrent une brèche, une confrontation entre deux régimes d'historicité, entre « des manières d'articuler passé, présent et futur »². Le souvenir est autant l'objet d'une quête, d'un processus de recherche, qu'appréhendé dans son moment de surgissement, opération d'une mémoire volontaire, provoquée.
- 4 La notion de dialectique est présente dans le film muet puis décrypté (et sous-titré), et dans la langue de la militante marxiste-léniniste ; une dialectique discursive et idéologique qui va s'étendre au plan du montage de la vidéo, se diffuser dans la diégèse, à travers le processus de transmission entre générations.
- 5 La polarité entre la mémoire individuelle, le regard intérieur du temps de l'introspection et la mémoire collective, dépendante d'autrui, du regard extérieur, est ici travaillée et comme dépassée par la mise en scène de l'adresse – s'adresser à autrui –, ce plan de l'énonciation constituante du témoignage, exposé ici sur le terrain de la *familiarité*, en profitant largement de l'heureuse polysémie de ce mot. En effet, des relations familiales que l'on entretient, littéralement, avec des membres d'une même famille, à la familiarité, en tant qu'intimité, aisance, voire « impertinence » à l'égard d'autrui, et à une manière d'être, de parler et d'écrire « ordinaire », la polysémie du mot « familiarité » inclut la proximité, une certaine absence de distance qui se retrouvent dans ses multiples usages et un dérivé, « le familier » : l'ami, mais également

l'habitude, la sensation « du déjà-vu », du « déjà-connu ». On s'autorisera ainsi un bref court-circuit avec la distanciation brechtienne. « Et qui se méfie de ce qui lui est familier ? », telle est en effet la formule programmatique de Bertolt Brecht, qui engage à étonner son public « à l'aide d'une technique de distanciation du familier »³.

- 6 Ainsi, sur ce terrain du familier posé par Anri Sala, la question de l'attribution et de l'adresse d'un souvenir – et dans le cas d'*Intervista*, d'un film, objet de la réminiscence, d'un témoignage – fait apparaître ici, avec vivacité, le plan intermédiaire que propose Paul Ricoeur, entre « la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons » :

Ce plan est celui de la relation aux proches, à qui nous sommes en droit d'attribuer une mémoire d'un genre distinct. Les proches, ces gens qui comptent pour nous et pour qui nous comptons sont situés sur une gamme de variation de distances dans le rapport entre le soi et les autres. Variation de distance, mais aussi variation dans les modalités actives et passives des jeux de distanciation et de rapprochement qui font de la proximité un rapport dynamique sans cesse en mouvement : se rendre proche, se sentir proche.

- 7 Selon le philosophe « ce n'est donc pas avec la seule hypothèse de la polarité entre mémoire individuelle et mémoire collective qu'il faut entrer dans le champ de l'histoire, mais avec celle d'une triple attribution de la mémoire : à soi, aux proches, aux autres »⁴.
- 8 Dans *Intervista* – « film de famille » construit sur une série d'enchâssements –, ces niveaux de variations engagent des changements de rôle, de places, dans les liens fils-mère, qui s'articulent à d'autres parentés, symboliques, à des situations d'énonciation, elles-mêmes objet de continuité et de rupture, d'adhésion et de dénégation. Il s'agira ainsi de montrer comment ces liens de filiation et de parenté, de fidélité et d'infidélité à ce qui est transmis, ces processus de familiarité et de défamiliarisation définissent et construisent des relations d'étrangeté aux temps et au langage, productrices de connaissance et de nouvelles relations.

1. Le retour d'un film: l'entretien et le déchiffrement comme motifs de l'enquête

- 9 Dans ce qui semble être un déménagement, un jeune homme retrouve une bobine dans un carton, perdue au milieu d'objets divers. Cette bande est un entretien qui montre sa mère interviewée à l'occasion d'un congrès international de la jeunesse communiste, et filmée brièvement aux côtés de Enver Hoxha, chef du parti en Albanie. Le son est manquant. Si elle dit ne pas se souvenir de cet entretien et donc de ses propres paroles, la mère peut dater cette archive, en 1977, soit il y a vingt ans, quand elle avait trente-deux ans. Le fils part alors à la recherche de ce texte, et se présente dès le début de cette enquête, en s'adressant au téléphone au journaliste de l'époque, comme un artiste qui fait un film de fin d'étude en France. Un projet personnel donc qui situe d'emblée *Intervista* comme une recherche familiale sur le plan de la diégèse, et comme une œuvre en construction fondée sur la réflexivité de l'auteur et du médium (fig. 1).

Fig.1

Intervista, Anri Sala, 1998, 26'15" (vidéo projection), betacam sp transféré sur DVD, couleur, son, st fr. et ang. – captures d'écran © Anri Sala. Remerciements galerie Chantal Crousel, Paris

- 10 La réponse est sans équivoque sur une possible reconstitution : « Dans toutes les interviews, même pour celle de ta mère, mes questions étaient attendues, tout comme les réponses. Les téléspectateurs aussi devinaient le contenu de l'entretien. Les questions étaient prédéfinies. On ne pouvait y répondre que par l'affirmative »⁵. Cet entretien perd donc toute spécificité. Pur produit de la langue de bois, il en porte les caractéristiques : « l'autonomie des signes réduits à la seule matérialité des signifiants, la production d'une fiction qui se substitue à la réalité, l'incantation verbale visant à la possession des esprits », au service d'un projet dont la nécessité est « d'intégrer les différences et donc de résoudre l'obstacle constitué par la contingence individuelle au rêve d'une totalité unifiée »⁶. L'assertion de l'ex-journaliste étatique qui pose l'entretien dans sa négation, dans une tautologie entre le commanditaire, les "acteurs" et spectateurs du dialogue, semblerait aussi exclure tout intérêt ou une quelconque attribution de valeur – documentaire, historique ou intime – à ce film retrouvé. Anri Sala va lui-même mener plusieurs entretiens pour recomposer les paroles et leur contexte d'énonciation. Le temps de ce film, tourné vers 1977, est ramené sur un autre plan, celui du présent de l'enquête dans l'Albanie contemporaine.
- 11 Premiers témoins, un couple de dissidents qui a été condamné à seize ans de prison après avoir été membres du Comité central du Parti et à la tête de l'Union de la Jeunesse Albanaise va identifier dans le film d'anciens collègues militants. Anri Sala rencontre ensuite l'ingénieur du son de l'époque devenu chauffeur de taxi. Il donne son interprétation du changement politique de l'Albanie durant ces vingt années et ce qu'il implique au quotidien : pour lui, l'indicateur est la peur, celle de la criminalité, une peur qui peut s'interrompre, préférable à la peur infinie de la dictature, qui ne

s'achevait que dans la mort. Celui-ci confirme que la bande sonore est définitivement perdue. L'impossibilité de retrouver le son est ici ramenée sur le plan de la technique, une absence de synchronisation qui s'ajoute donc à l'absence de signification (fig. 2).

Fig. 2

Intervista, Anri Sala, 1998, 26'15" (vidéo projection), betacam sp transféré sur DVD, couleur, son, st fr. et ang. – captures d'écran © Anri Sala. Remerciements galerie Chantal Crousel, Paris

- 12 Ces écarts entre le son et l'image, la parole et le texte, le signifiant et le signifié, rendent d'autant plus évident le lieu pourtant inattendu de leur résolution : une école de sourds et muets. C'est là qu'une traductrice va recomposer et décomposer les paroles d'une langue qui combine, ou du moins, ne distingue pas, propagande et militantisme : « *cette rencontre / avait pour but / d'exprimer clairement / la situation politique / du pays* ». Traduction comme intégrée dans le plan suivant, dont Valdet Sala vient probablement d'avoir connaissance et qui lui permet à présent de voir, de « lire », les images muettes porteuses d'une autre signification. La traduction est aussi à présent sous-titrée dans la version française et anglaise de *Intervista*, par le décodage, le transfert d'un code à un autre : « *...selon les principes de la lutte contre l'impérialisme, le révisionnisme et les deux superpuissances. Et ceci seulement si la jeunesse unit ses efforts, sous la garde du grand travail du Parti marxiste-léniniste.* » (fig. 3). C'est Anri Sala qui ensuite énonce le texte, la traduction, devant le doute de sa mère.

Fig. 3.

Intervista, Anri Sala, 1998, 26'15" (vidéo projection), betacam sp transféré sur DVD, couleur, son, st fr. et ang. – captures d'écran © Anri Sala. Remerciements galerie Chantal Crousel, Paris

- 13 Le motif du déchiffrement d'un entretien officiel – mais dont le statut, par l'appartenance, est celui d'un film privé –, est lui-même générateur d'entretiens, qui situent le temps de l'enquête dans un intervalle temporel, entre l'Albanie dictatoriale des années 1970 et la crise de l'Albanie actuelle. Les témoins de ce passage sont aussi les témoins du militantisme de Valdet Sala, dont ils ont été proches. La source de l'enquête est ici autant un film que le nom de famille dont les témoins peuvent ou non se souvenir. La recherche d'indices, de traces, qui s'imbriquent au processus de l'œuvre et de la mise en abyme, actualise ainsi progressivement une possible référence au « paradigme indiciaire » qui condense des pratiques et théories telles la micro-histoire,

la psychanalyse, l'histoire de l'art. De la figure de l'homme-chasseur à celle du *connoisseurship* – pratique fondée sur la ressemblance et la différence, l'identification et l'attribution, d'une date, d'un nom d'artiste ou d'une école, des œuvres d'art –, Carlo Ginzburg a ainsi développé une triple analogie fondée sur l'intrigue et la recherche : « Dans les trois cas, des traces mêmes infinitésimales permettent de saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement. Des traces : plus précisément, des symptômes (dans le cas de Freud), des indices (dans le cas de Sherlock Holmes), des signes picturaux (dans le cas de Morelli) »⁷.

- 14 Ce paradigme est à la base de la théorie de la micro-histoire qu'il fonde dans les années 1980 avec Carlo Poni, une *science du vécu* et de l'ordinaire, « une méthode basée sur les écarts, sur les faits marginaux, considérés comme révélateurs »⁸. L'enjeu est d'articuler deux approches prosopographiques, qualitatives (les élites) et quantitatives (les agrégats sociaux), « de combiner la perspective non élitiste du second courant avec le souci d'individualisation qui est au cœur du premier » vers une conjonction entre « prosopographie de la masse » et étude de cas. Le lien entre cette méthode de recherche anthropologique et historique est le nom, « fil d'Ariane qui guide le chercheur dans le labyrinthe des archives [...], qui distingue un individu d'un autre dans toutes les sociétés » et qui permet ainsi de « retrouver un même individu dans des contextes sociaux différents »⁹.
- 15 De cette multiplicité des points de vue qui prennent pour point de départ la découverte d'un film, l'enquête prend un autre tournant. Une deuxième phase, domestique, dans l'appartement familial, va se substituer à cette enquête de terrain. Le témoignage se fait introspection, le film retrouvé à présent décrypté (et sous-titré selon les versions d'*Intervista*) est cette fois mis en perspective par sa protagoniste principale.

2. Dénégation et énonciation : figure de la syncope

- 16 Une seconde partie de l'enquête se développe à partir de la confrontation de la mère à ses propres paroles puis à l'acceptation et l'explication de cet engagement, comme renégocié dans le temps présent. Si l'enquête peut être rapprochée de l'anamnèse psychanalytique, du dévoilement d'un secret familial, tant ce qui est découvert semble échapper à la mère comme au fils, le montage, ce qui est dit et transmis, éloignent résolument de l'entre soi ou de l'intimité repliée, psychologisante – la culture du « sale petit secret » selon la formule de Gilles Deleuze¹⁰ –, sans nier cependant les affects.
- 17 À la surprise, au rire initial en découvrant ce film, au début d'*Intervista*, elle récusé ensuite totalement cette traduction. À l'oubli de cette interview vient s'ajouter la dénégarion, qui, comme l'écrit Louis Marin en se référant à l'analyse de ce procès énonciatif par Freud, « affecte la structure même de l'énonciation puisque la personne ou le sujet, dans le présent même où il pose un énoncé passé, en refuse l'appartenance à lui-même, se refuse expressément comme l'énonciateur de son énoncé »¹¹. Ce conflit entre l'image et la parole trouve son point critique dans la confusion paradoxale entre deux temps, deux images, celle d'elle-même en 1977 et celle, contemporaine, de la vidéo. Cette confusion s'actualise dans le langage (fig. 4).

Fig. 4

Intervista, Anri Sala, 1998, 26'15" (vidéo projection), betacam sp transféré sur DVD, couleur, son, st fr. et ang. – captures d'écran © Anri Sala. Remerciements galerie Chantal Crousel, Paris

- 18 « *C'est absurde! Non ce n'est pas vrai. Il n'y a aucune structure. Pourtant, je sais articuler ma pensée. [...] Je parle comme ça moi?* », dans le présent d'énonciation Valdet Sala produit une continuité et une indistinction entre le temps et la langue, qui ruinent l'intervalle de vingt ans. La célèbre distinction de É. Benveniste entre énonciation discursive, dont la modalité est le temps présent et qui porte les traces d'une intersubjectivité (entre un *je* et un *tu*), et énonciation historique, temps de l'écrit à la forme impersonnelle, « temps de l'historien », où les événements sont présentés comme se racontant eux-mêmes¹² montre le paradoxe de cette situation, dans le discours et dans l'image. Si l'entretien est par nature une énonciation discursive, la langue de propagande l'objectivise, aucun pronom personnel ne vient marquer une subjectivité. La mère le dit elle-même un peu plus loin, quand elle analyse le discours et caractérise l'opération de déchiffrement comme une ironie du sort : « *Oui, on vivait dans un système sourd et muet et si on parlait, c'était d'une seule bouche et d'une seule voix* ».
- 19 L'énonciation discursive devient historique dans la dissociation entre la parole et le locuteur qui, certes, prend en charge le discours mais n'en est pas le producteur ou le responsable. L'énonciation discursive est alors présente dans le face à face visible entre intervieweur et interviewé, le tête-à-tête entre la mère et le fils, les vues de profil, et dans un désaccord avec la langue. Le temps de l'amnésie se dissout brusquement dans cette confrontation avec elle-même et avec son fils qui maintient l'effort d'identification avec ce qu'elle a pu dire, défendre et représenter. Le passé et le présent, les langues qui leur correspondent totalement confondues au départ, se disjoignent. Anri Sala a d'ailleurs pu dire dans un entretien que, à l'occasion d'*Intervista*, il a compris qu'il a appris à écrire et à lire au moment même où sa mère apprenait, intégrait aussi, cette langue du parti¹³. Un étonnant processus d'inversion dans la reprise s'engage lorsque la mère, croyant difficilement à ses paroles, va répéter les mots, ses mots, que son fils lui dicte alors face à l'écran : « *De cette lutte – De cette lutte.* »
- 20 Le jeu de substitution entre l'énonciation historique à la troisième personne, supposée objective, et l'énonciation discursive du *je/tu-ici-maintenant*, subjective, est aussi le propre de l'écriture autobiographique. Louis Marin définit ainsi un des paradoxes de cette écriture par la figure de la syncope¹⁴, qui est autant « interruption et réintégration, déchirure et reprise » :

Le processus autobiographique de l'écriture est une sorte de processus dialectique entre le sujet « *je* » qui s'écrit lui-même et le personnel grammatical qui appartient au langage. D'un côté, le « *je* » situé ici et maintenant tire son identité des circonstances dans lesquelles il est produit par son discours. De l'autre, le « *je* comme il » relève de la catégorie des énoncés historiques, organisés selon un système de temps passés dans lequel la première et la troisième personne se

syncopent en une seule, par une interruption du « je comme je » et, en conséquence, sa réintégration en tant que « je comme il »¹⁵.

- 21 Cette figure de la syncope pourrait ainsi autant être attribuée à la situation de l'artiste-auteur et fils, qu'à la mère, témoin, ancienne militante, qui se raconte. Le motif du dédoublement qui est celui de l'enquête, et dont l'origine est la désynchronisation entre le son et l'image – le film est aussi syncopé dans cette ablation du son –, se poursuit donc dans le sous-titrage, les paroles retranscrites, traduites, soit dans les allers-retours entre le temps du film et celui, contemporain, d'*Intervista*, entre une mère historicisée et la militante actuelle, en débat avec la langue. Il s'actualise également dans le montage, où l'effet de contingence entre les images du film de 1977 et les protagonistes filmés, commentant ce film, reste rare, entraperçu, dans la vidéo *Intervista*. Nous ne voyons en effet jamais dans le même plan les deux images de la mère, comme nous ne voyons pas non plus dans le même plan le couple de dissidents et le film qu'ils décryptent. L'écart entre le passé et le présent est maintenu, une figure de l'amnésie et de l'ellipse, comme si la conjonction ne s'opérait pas encore.
- 22 La situation d'énonciation discursive va nettement se radicaliser par le zoom, les gros plans et le regard caméra, un temps de la confession qui s'adresse à la fois au fils, auteur-enquêteur en hors-champ et au spectateur (fig. 5). Ces gros plans sur le visage de la mère contrastent avec ceux des autres témoins. Le chauffeur de taxi est filmé de nuit, le visage du dissident disparaît sous son chapeau, et leur regard échappe au spectateur.

Fig. 5.

Intervista, Anri Sala, 1998, 26'15" (vidéo projection), betacam sp transféré sur DVD, couleur, son, st fr. et ang. – captures d'écran © Anri Sala. Remerciements galerie Chantal Crousel, Paris

- 23 Diurne ou nocturne, le portrait se fragmente vers la captation des variations du regard. C'est lorsque le cadrage est au plus près que le fils demande à sa mère si elle est gênée qu'il fasse ce film. Sa réponse ambivalente est à l'image de cette intrication sur le plan de l'intimité, du général et du particulier, et des différentes positions prises par l'auteur : « *Je ne sais pas. Si tu n'étais pas mon fils, je ne sais pas si je l'aurais fait. Je suis partagée. Je ne peux pas te répondre comme ça. Personnellement ça ne me gêne pas parce que je parle d'une réalité et de mon rapport à cette réalité qui appartient au passé, mais concerne le présent* ».
- 24 La réflexivité qui maintient tout le film trouve ici un point extrême dans le mouvement de la réflexion, celui de l'écoute et de l'introspection. C'est l'écart entre deux temps ramenés au présent de l'énonciation, et le mouvement même de la transmission en tant que lien et travail de la réciprocité qui sont filmés. Ce qui est aussi signifié dans ces paroles, est la conscience d'une répétition, d'être filmée une seconde fois, de boucler l'intervalle temporel, d'un film de propagande à une vidéo au double statut : film d'artiste et document familial.

- 25 Les passages tendus entre le visage et la face, entre les mouvements d'adresse internes et externes – au fils, à elle-même, au spectateur –, de l'introspection au témoignage, contrastent avec la posture, le visage lisse et l'enthousiasme dans l'interview de 1977. Portrait intime, empathique mais aussi frontalité « sans concession ». Ainsi, les modalités de l'entretien – dialogue, face à face et vues de profil, prise de rôle, passage de témoin, porte-parole, tête-à-tête – déclinées dans *Intervista*, le mouvement progressif et radical de prise à témoin de cette femme, entre plusieurs pôles – public, intime et privé, médiatique et artistique – du témoignage, sont réfléchies dans les variations de cadre, du cadrage des gros plans. C'est la notion même d'historicité, d'une expérience du temps solidaire d'une expérience linguistique et langagière, construite dans la distance de soi à soi, qui agit dans le montage.

3. Dialectique du cadre : espace public et espace domestique

- 26 Les situations de regardeur, du regardé, de témoin, d'enquêté sont ici montrées, exposées, démontées. En l'interrogeant et en la conduisant à témoigner de son expérience, Anri Sala fait reprendre à sa mère la posture même de l'entretien qu'elle avait adoptée vingt ans auparavant. Le film retrouvé, quand il intervient dans *Intervista*, prend progressivement son autonomie : d'une image dans un poste de télévision au plein écran, puis associée à un autre réseau d'archives de propagande, d'images d'actualité, entre le noir et blanc et la couleur. Le processus d'encadrement, la tension regardeur-regardé se resserrent dans l'espace domestique.
- 27 Les jeux d'encadrement exacerbés par les adresses caméra, par la présence de l'artiste comme fils, monteur, opérateur, enquêteur et par le conflit technique et sémantique entre l'œil et l'oreille réfléchissent cette place de la technique et de l'image dans l'espace domestique ainsi que les conditions même de la production médiatique et artistique, dans une perspective historique et politique, qui est aussi celle du rapport entre télévision, vidéo et cinéma, celle du dispositif de contrôle.
- 28 Le titre *Intervista*, film de fin d'étude de Anri Sala – il y expérimente les valeurs du point de vue et les différentes techniques, de la caméra à l'épaule au montage d'archives –, pourrait ainsi se lire comme une citation d'*Intervista* (1987), l'avant-dernier film de Fellini, autre parenté donc. La double homonymie dans le titre – « *intervista* » signifie « entretien » en italien et en albanais – se conjugue au procédé d'enchâssement, à une réflexion sur l'usage et le développement de la technique. Dans ce film, une équipe de journalistes japonais suit le metteur en scène et son entourage dans leur quotidien et dans les étapes de pré-production d'une adaptation de *Amerika* de Franz Kafka¹⁶ – roman de « défiliation » et de recherche de parenté –, qui ne sera pas réalisé. Le cinéaste revient sur sa carrière, retrouve ses acteurs fétiches comme Anita Ekberg et Marcello Mastroianni, vieilliss, autant émus qu'ironiques, distancés, sur leur carrière. Film dans le film, la découverte des studios de Cinecittà en 1940 quand Fellini était alors un jeune reporter, s'insère dans la diégèse. Le conflit entre cinéma et télévision se trouve figuré dans une des dernières scènes quand le metteur en scène organise une attaque par des indiens échappés d'un western, un groupe de figurants qui arborent des antennes de télévision en lieu et place de l'arc et de la flèche (fig. 6).

Fig.6

Intervista, film réalisé par Federico Fellini, 1987 - captures d'écran

- 29 Dans la vidéo de Anri Sala, l'histoire de cette bande muette est solidaire d'une réflexivité de la technique, des conditions de production. Entre l'espace public et l'espace privé, domestique, deux terrains de l'enquête, l'histoire de cette bande est saisie dans les écarts et les substitutions entre les usages familiaux et politiques, médiatiques et artistiques, de pouvoir et de contre-pouvoir.
- 30 Ainsi lorsqu'au début de la vidéo, dans l'appartement familial, Anri Sala se présente en tant qu'artiste en réponse à la méfiance de l'intervieweur qui craint qu'il ne soit un journaliste de la télévision étatique, c'est un plan panoramique sur les toits et les antennes de la ville qui relaie la conversation téléphonique. La crainte de cet homme sera ensuite reprise par le chauffeur de taxi, qui témoigne de sa peur continuelle quand il était preneur de son qu'un incident technique ne survienne pendant les interviews des grands pontes de la Nomenclature. Le plan sur les toits, déplacement monté, organisé, présente une possible analogie avec celui opéré dans l'urgence du direct, en pleine chute d'un régime, qui est montré dans *Vidéogrammes d'une Révolution* (1992), documentaire de Harun Farocki¹⁷ et Andrei Ujica réalisé à partir de bandes amateurs et officielles de la révolution roumaine de 1989. La consigne aux opérateurs de la télévision officielle était de faire un panoramique vers le ciel, en cas de problème. C'est ce qui se produit en plein discours de Ceausescu retransmis en direct à la télévision officielle, lorsque le dictateur saisit le renversement imminent et la violente insurrection en cours. La diffusion du son et de l'image est arrêtée à la télévision roumaine, puis l'image vers le ciel est diffusée sans le son, tandis que les opérateurs poursuivent l'enregistrement de ce qui arrive, comme une multitude de roumains équipés de caméra, de leur fenêtre ou sur les toits, qui filment le « séisme » de leur point de vue, et historicisent le présent (fig. 7).

Fig. 7

Vidéogrammes d'une révolution, film réalisé par Harun Farocki et Andrei Ujica, 1992, Vidéo, couleur, 107 mn - captures d'écran

- 31 Les espaces publics, privés, intimes et politiques sont ici mêlés et c'est l'image, ses variations d'usage, qui relient ces espaces. Gilles Deleuze, analysant la place du privé et du politique dans le cinéma classique, voyait dans la relation de filiation, un pivot du « cinéma politique moderne » : « La mère de Poudovkine découvre le véritable objet du combat de son fils, et prend le relais ; dans Les raisins de la colère de Ford, c'est la mère qui voit clair jusqu'à un certain moment, et qui est relayée par le fils quand les conditions changent. Il n'en est plus ainsi dans le cinéma politique moderne, où ne subsiste aucune frontière pour assurer le minimum de distance ou d'évolution : l'affaire privée se confond avec l'immédiat-social ou politique. » Cette brève incursion de l'image-temps, fait ainsi écho à la citation en exergue de Roland Barthes mais également, de nouveau, à Franz Kafka, puisque Gilles Deleuze appuie cette conception sur celle de l'écrivain pour qui les « littératures "majeures" maintenaient toujours une frontière entre le politique et le privé, si mouvante fût-elle, tandis que, dans le mineur, l'affaire privée était immédiatement politique et "entraînait un verdict de vie ou de mort" »¹⁸. Dans une moindre mesure, il nous semble que ces déplacements de frontières opérés dans et par l'art sont sous-jacents, en creux et se font écho dans *Intervista*.

4. Vers la transmission : le montage des temporalités

- 32 Au refus, contrepoint d'une première phase d'anamnèse, va se substituer le témoignage de Valdet Sala sur les motivations de son engagement ainsi qu'une analyse du discours. D'autres images non identifiées de films de propagande, d'autres entretiens, s'intercalent dans cette phase de confession, en contrepoint des paroles de la mère, elle-même partagée entre une remise en cause du système, une distance par rapport à ce militantisme et la foi toujours vive en des valeurs « humanistes ».
- 33 Un dilemme qu'elle résume ainsi : « Je me suis souvent posée ces questions, où commence le compromis avec le pouvoir, avec soi-même, et où s'arrête la révolte ». Et à la suite de cette parole « Mais, si je revenais en arrière, je n'agis pas différemment car j'ai cru à ce que je faisais, ça je peux te l'assurer. J'y ai cru vraiment », ce sont des images aujourd'hui stéréotypées qui surviennent, dont un chant révolutionnaire, dédié à la patrie, un langage auquel elle a cru (fig. 8).

Fig. 8

Intervista, Anri Sala, 1998, 26'15" (vidéo projection), betacam sp transféré sur DVD, couleur, son, st fr. et ang. – captures d'écran © Anri Sala. Remerciements galerie Chantal Crousel, Paris

- 34 Ce sont aussi des images de travailleurs qui contrastent avec la position que la femme devait occuper à l'époque, jeune militante parmi d'autres mais près du pouvoir. Elle reconnaît ainsi une place privilégiée mais plutôt garantie par « l'esprit de famille » où la discussion, la critique étaient toujours possibles. Le couple de dissidents est alors interviewé une seconde fois. Ils maintiennent une distinction entre militants suivant l'axiologie de la sincérité qui caractérise l'engagement militant de Valdet Sala. Une valeur bien distincte donc de la réalité de la dictature, trois langages – idéaliste, pragmatique, totalitaire –, construisent une même période :

- Je crois qu'il y avait plusieurs catégories de gens. Ceux qui savaient ce qui se passait. Ta mère était une jeune militante, honnête, sincère. Je ne crois pas qu'elle ait agi par hypocrisie. Mais elle a cru à ces idéaux, elle y a cru. Puis ce fut une grande désillusion. On est arrivé au bout de ce système qui devait créer la société idéale.

- Si quelqu'un ne trouvait pas de poisson au marché et s'il se plaignait, il était jugé pour avoir critiqué le pouvoir et condamné de l'avoir menacé. Alors on le jetait en prison. Là, je lui demandais : « Pourquoi es-tu ici ? » « parce que je me suis plaint du manque de poisson au marché. » C'est comme ça qu'on a légalisé l'injustice, l'oppression, la violence. Nous, on a vécu 50 ans de dictature. La dictature ne révèle pas le mal, elle le cache. Elle cache le crime.

- 35 Certains plans du fameux entretien de 1977 sont donc ici montrés plusieurs fois, et leur attribution à un statut – une archive familiale, un document historique –, et à une temporalité, varie en fonction de l'interprétation des locuteurs, du temps dans lequel ils se trouvent. Un même photogramme est ici sous-titré plusieurs fois et avec une signification différente. Cette variation montre ainsi la polysémie du terme document, caractérisé par son usage et non par une essence :

Un « document » – artefact ou, depuis le surréalisme, objet trouvé – ne résulte pas nécessairement d'un travail documentaire, et toute personne, artiste ou historien, qui « produit » des documents sait, par expérience, qu'il ne s'agit pas simplement de documentation. Un même document peut changer de fonction selon le champ d'usage et d'interprétation dans lequel il est placé. Le document ne sert pas une fonction et n'est pas univoque¹⁹.

- 36 Ces variations d'usage du film, les autres entretiens avec les dissidents, l'ancien chauffeur de taxi, viennent donc appuyer, contredire, mettre la mère face à son propre discours. Ils agrandissent ou réduisent les écarts temporels, jusqu'aux actualités de la télévision italienne et française, qui montrent la guerre civile en Albanie liée à l'élection de Sali Berisha et à la faillite d'une société locale de crédit pyramidale. Nouvel emboîtement d'écrans, nouvelle épaisseur médiatique, spatiale et temporelle avec ces images télévisées diffusées hors de l'Albanie, que l'on relie à celles que Anri Sala montre au début de son enquête, des rues animées, vivantes mais délabrées, les plans sur les toits des maisons avec leurs antennes, ainsi qu'à l'entretien avec le chauffeur de taxi.
- 37 Il est donc moins question d'exposer un rapport de causalité que de montrer des discontinuités, les relations entre passé et présent, à partir du présent de l'enquête et de l'entretien, et de signifier aussi la modalité du futur, latente et inhérente à toute expérience de transmission entre générations. Les images de conflit et de destruction, contemporaines de l'anamnèse buttent radicalement contre l'utopie futuriste pacifiante dont parle la mère à propos de son expérience de militante : « On a bâti tous les vergers en terrasses. On a construit les routes du nord. On a construit les voies ferrées. C'était vrai, Anri, parce qu'on construisait. » La dénégation, la confrontation avec le discours et son acceptation forment une brèche, proviennent d'un intervalle entre deux temps.

- 38 On peut ainsi concrètement se référer aux notions de « césure » ou de « brèche » qui révèlent les crises du temps et que Hannah Arendt a décelé dans le concept de *gap* entre le passé et le futur », où comme l'écrit François Hartog, « le temps historique paraissait alors comme à l'arrêt »²⁰ : un « étrange entre-deux dans le temps historique, où l'on prend conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore »²¹. Césure proche selon François Hartog du régime du présentisme. La date symbolique de la chute du mur de Berlin en 1989 correspond à une remise en cause du régime moderne avec la chute du futurisme – qui a pris forme autour de 1789 – vers le présentisme. Dans *Intervista*, le temps de l'enquête, le montage des images d'archive et d'actualité de la télévision, avant et après 1989, articulent ces deux régimes d'historicité :

Le XX^e siècle a finalement allié futurisme et présentisme. S'il a d'abord été plus futuriste que présentiste, il a fini plus présentiste que futuriste. Futuriste, il l'a été avec passion, avec aveuglement, jusqu'au pire, chacun le sait désormais. Futurisme est à entendre ici comme la domination du point de vue du futur²².

- 39 L'enquête de Anri Sala et la nouvelle position de la mère, celle d'une interrogation sur le temps présent, peuvent ainsi se lire avec les termes de ces régimes d'historicité définis par François Hartog. Présent replié, avec lui-même pour seul horizon – d'où cette quête de l'événement, mouvement manifeste de la télévision –, endetté de passé, le présentisme se tient au bord d'un futur incertain : « le présent se découvre également en quête de racines et d'identité, soucieux de mémoire et de généalogie »²³. Le fort mouvement mémoriel commencé dans les années soixante-dix, dimension structurante du présentisme, peut s'analyser ainsi : « À la confiance dans le progrès s'est substitué le souci de sauvegarder, préserver : préserver quoi et qui ? Ce monde, le nôtre, les générations futures, nous-mêmes »²⁴. C'est cette inquiétude qui est présente dans les derniers mots de Valdet Sala. Prolongeant d'une autre façon le militantisme de sa jeunesse, où l'avenir collectivisé, communautaire et patriotique, n'existait pas à la forme individuelle, elle va lier l'avenir de son pays avec celui de ses enfants :

J'ai peur parce que je ne vois pas d'issue pour l'avenir. Je ne comprends plus ce qui se passe. J'ai peur. Tout est confus. Quand je parle de l'avenir, je pense à tout ce qui est proche de moi, mais aussi au destin du pays. Les événements récents ont brisé beaucoup d'espoirs. [...] Si ce pays a un avenir, vous en aurez un aussi. Mais s'il n'en a pas, vous n'en aurez pas non plus.

- 40 L'intime, le privé et le public, le politique sont ici indissociables²⁵. La syncope décrite précédemment se conjugue ici avec la continuité d'un engagement. En effet, dans un même mouvement paradoxal, que l'on peut rapprocher de son analyse à présent critique, ironique, de la figure du « Père », du Leader – « *Plus le Leader était loin, plus il devenait un mythe. Et plus tu l'approchais, plus il se démythifiait et perdait de sa valeur* » –, la mère dissocie aussi son passé du futur de ses enfants, la transmission entre générations se présente comme différenciation : « *Le côté positif, c'est que nous pouvons vous faire profiter de notre expérience, afin que vous puissiez faire les choses autrement* » alors que sa génération est « *victime des erreurs du passé* », et que selon elle, ses parents avaient plus de chance, plus de possibilité d'avenir, au sortir de la guerre. *Intervista* se conclut ainsi sur cette phrase quasi-testamentaire de Valdet Sala, qui prend valeur de mise au point : « *Je crois qu'on vous a transmis le doute. Il faut toujours remettre la vérité en question* ». Ce « legs », contre le dogmatisme, s'accorde alors avec une forme d'approbation du travail de son fils auquel elle participe.

- 41 C'est donc le bénéfice d'un départ, d'un déplacement, et donc d'un point tendu entre le passé et le futur, qui permet de reconsidérer une des dynamiques de la relation de transmission, liée au processus du changement autant qu'à la permanence et la continuité. C'est bien ce qui est marqué par cette enquête, un film retrouvé dans le point de départ du déménagement par le fils qui se présente comme étudiant le cinéma à Paris.
- 42 L'idée même de contemporanéité est donc ici problématisée dans cette relecture du passé dans le présent, dans l'hétérogénéité des temps et leur désorientation, et dans cette question du recul, de la distance possible tant par rapport à un passé révolu, à un engagement militant, que dans l'actualité. C'est ainsi une nouvelle relation de filiation qui semble s'être constituée.

5. Génération, défamiliarisation, contemporanéité. Figure de l'artiste en famille

- 43 Voir de près et de loin, ajuster la distance et les relations affectives, tels sont donc les enjeux dans « ces écarts incertains entre l'énoncé myope et l'énonciation presbyte » pourrait-on résumer en détournant les mots de Louis Marin attribués plus spécifiquement au travail de l'écrivain, au récit historique, soit aux « limites de la bonne distance temporelle de la contemporanéité », entre le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation²⁶.
- 44 L'intimité du film de famille ne prend sens que dans l'historicité, l'expérience de transmission, et le montage des images d'archives, des temporalités, ainsi que les témoignages ne sont signifiants que reliés à cette intimité filiale : c'est une des singularités, des mises en boucle d'*Intervista*.
- 45 Anri Sala propose ici une situation complexe, ambivalente, en exposant le témoignage de sa propre mère, militante proche du pouvoir, et en le confrontant, dans le montage, tant au témoignage de dissidents, à la censure et à l'auto-censure, qu'à elle-même. L'ambivalence est le propre de ce parcours, d'un engagement, de cette expérience propre à Valdet Sala, comme elle l'analyse à de nombreuses reprises, au bord d'une introspection qu'elle accepte de mettre en partage, de transmettre, et qui laisse le spectateur sur un seuil.
- 46 L'empathie, l'écoute tout comme la persévérance et la résistance tant du fils que de la mère se combinent donc avec une distance qui pose les questions du jugement, de la réversibilité du militantisme, et les laisse en suspens, sans prise de parti, pourrait-on dire, pour mieux être reprises par le spectateur. Le jugement est ici déplacé par les différentes positions, le trouble et l'émotion de la mère, ses analyses et son témoignage, comme celui de la dissidente qui maintient les polarités sincérité et militantisme, hypocrisie et dictature. Le lien de filiation appuie la figure de l'exemple, du modèle à suivre, entre sa négation, sa contestation, sa compréhension et la valorisation d'une expérience productrice de connaissance.
- 47 *Intervista* montre l'artiste en auteur ou l'auteur en artiste, du fils à l'enquêteur et au « confesseur », un passeur, qui relie les temporalités, un « observateur participant » qui produit les hétérogénéités, entre départ et retour, vie en France et en Albanie. Plutôt qu'interroger les frontières entre fiction et documentaire, que la figure de la métalepse, la présence de l'auteur qui se filme lui-même créant son film, pourrait appuyer, il s'agit

d'avantage ici, comme nous l'avons vu, de mettre en scène une paradoxale distance, de questionner notre manière d'être dans le temps et dans l'histoire, à partir d'un lieu à la fois familier et étranger. Si fiction il y a, elle est alors littéralement figurée par la notion de *dissensus*, par la mise en scène de ce dédoublement entre l'image et le langage, proche alors de cette définition proposée par Jacques Rancière :

La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification²⁷.

- 48 Le dispositif d'énonciation construit dans *Intervista* se situe ainsi dans une réflexivité qui engage le spectateur, une « figure contraire du spectateur moderniste », qui comme a pu notamment l'affirmer Allan Sekula, « considère comme tabou tout ce qui relève du quotidien et du familial, bref de la filiation dans son sens littéral »²⁸. En arrière-plan, on peut ainsi considérer une des spécificités de la vidéo *Intervista* qui est un « (ré)investissement » de la figure familiale, de l'espace privé en prise avec l'histoire²⁹ et comme lieu d'une complexité qui prend sens dans un réseau de nombreuses références artistiques, visuelles et littéraires.
- 49 Ici ce sont deux portraits (*Intervista* s'achève sur un tableau, le portrait peint de Valdet Sala), deux fragments biographiques qui sont mis en scène, celui de la mère, et par extension dans un rapport de métonymie, celui du fils, un autoportrait, un fragment narratif à dimension autobiographique. Cependant nous n'apprenons aucune information intime, que ce soit sur l'artiste ou sa mère, et cette absence peut rendre d'autant plus manifeste d'autres absences discursives, celle des commentaires de Valdet Sala sur l'oppression de la dictature, telle qu'elle peut au moment de l'entretien avec son fils, en connaître la réalité, et celles, historiques, informatives, sur le régime de Enver Hoxha comme sur celui de l'Albanie contemporaine. Ces limites sont donc les limites de la forme documentaire, de l'aspect archivistique et autobiographique de *Intervista*, qui déplacent le film vers un autre plan.
- 50 Les autres membres de la famille, la relation généalogique, ne sont pas non plus exposés. Il s'agit moins en effet de filmer l'histoire de sa famille, en tant qu'objet, que de figurer l'impensé, de montrer un maillage, une configuration temporelle, linguistique, historique qui prend pour appui « la petite histoire » et l'implication, souvent complexe, de chacun. Il s'agit ainsi de mettre à jour les ruptures et bifurcations qui peuvent construire une vie, une expérience du temps dont on peut hériter, que l'on peut accepter, poursuivre ou refuser. Le fragment biographique est indissociable de l'événement historique, l'intimité est alors figurée par cette enquête au sein de l'espace domestique et au centre de laquelle se joue une relation de parenté, dans la contrainte et l'empathie, de rejet ou d'adhésion à l'identification, de fidélité ou non à ce qui est dit, omis et transmis.
- 51 Dans ce travail de montage entre les images, les langues, les temporalités, en énonçant une position plurielle (artiste, fils et « fils de », enquêteur...) ancrée dans une familiarité, un milieu, Anri Sala semble ainsi conjuguer les deux axes de travail que Hal Foster distingue dans la pratique artistique et critique : « De nombreux artistes procèdent *horizontalement*, en un mouvement synchronique qui va d'un problème social à l'autre, d'un débat politique à l'autre, plutôt que *verticalement*, en une confrontation diachronique avec les formes propres à un genre ou un médium donné »³⁰.

- 52 Hal Foster préconise une tension productive entre les deux axes, qui « idéalement coordonnés [progressent] ensemble avec le passé et le présent *en parallaxe* »³¹. En effet « ce mode de travail horizontal exige qu'artistes et critiques soient suffisamment familiarisés non seulement avec la structure de chaque culture pour pouvoir la topographier, mais aussi avec son histoire pour pouvoir la raconter. » Axes littéralement articulés dans *Intervista*, dans la dimension historique d'un terrain familier, et dans la notion de génération qui implique une contemporanéité – plusieurs générations vivant à une même époque –, et l'écart, l'intervalle entre degrés de filiation. La brèche d'*Intervista* correspond ainsi à cette opération de déphasage qu'inscrit toute contemporanéité : « Qui peut dire : "mon temps" divise le temps, inscrit une césure et une discontinuité »³².
- 53 La contemporanéité serait donc ici progressivement et précisément envisagée sous l'angle du regard partagé – qui n'exclut pas le dissensus, comme nous l'avons vu –, dans la parenté : « Le contemporain implique de vivre à la même époque – coexister – et d'interroger ensemble cette époque. Se reconnaître par un questionnement commun de son temps. Le contemporain est un regard croisé sur une époque partagée »³³. Une interaction qui rejoint celle, constitutive, de l'œuvre d'art, anachronique en ce qu'elle croise les temporalités et contemporaine dans son exposition, dans son inscription temporelle.
- 54 Le contemporain, la difficulté et la possibilité d'être contemporains, de construire ensemble un point de départ et de coordination vers de nouveaux projets, sans s'accrocher uniquement à des temporalités figées, ce sont donc des dimensions fortes qui traversent *Intervista*, dans le processus de réflexivité, d'hétérogénéité des temps mais surtout en appuyant, en forçant l'évidence. La contemporanéité agit ici en effet dans une proximité des plus communes, et parfois des plus lointaines cependant, dans cette articulation avec les relations de parenté et de filiations exposées, sous l'épreuve, les contradictions et l'expérience de l'altérité, de la familiarité.

NOTES

1. Dès ses premières diffusions *Intervista* a remporté de nombreux prix dans des festivals de films documentaires, mais c'est aussi et peut-être essentiellement dans des musées, des expositions d'art contemporain, que *Intervista* est diffusé, et ce, toujours très fréquemment.

2. Plusieurs régimes d'historicité peuvent se chevaucher. En effet un régime d'historicité « n'est que l'expression d'un ordre dominant du temps. Tissé de différents régimes de temporalité, il est une façon de traduire et d'ordonner des expériences du temps – des manières d'articuler passé, présent et futur – et de leur donner sens. » François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, La Librairie du XXI^e siècle, 2003, p. 118.

3. Bertolt BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, texte français de Jean Tailleur, § 43, p. 42-43, Paris, L'Arche, 1963 [1948] ; *Kleines Organon für das Theater*, 1963, Francfort -sur-le-Main, Surkhamp Verlag.

4. Paul RICOEUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Points-Essais, 2000, p. 162-163.

5. Toutes les citations extraites de *Intervista* sont mentionnées en italique.

6. Gérard CONIO « Langage poétique et langue de bois », revue en ligne *Vox Poetica* - <http://www.vox-poetica.org/t/la.html>, publié le 01/09/2003.
7. Carlo GINZBURG, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », dans *Mythes, emblèmes, traces. Mythologie et histoire*, [1986], traduction de Monique AYMARD, Paris, Flammarion, 1989, p. 140-180.
8. *Ibid.* p. 146.
9. Carlo GINZBURG, Carlo PONI, « La micro histoire », *Le Débat*, n°17, 1981, p. 134-135.
10. Gilles DELEUZE, Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, Champs essais, 1996, p. 29.
11. Louis MARIN, « La question du présent », in *De la Représentation*, Paris, Gallimard, Le Seuil, Hautes Études, 1994, p. 144.
12. Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale I* : « Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. » dans « Les relations de temps dans le verbe français », p. 241. Voir aussi « La nature des pronoms », « De la subjectivité dans le langage », Paris, Gallimard, collection Tel, 1966.
13. Mark GODFREY, « Articulate Enigma : The Works of Anri Sala », in *Anri Sala*, Londres, éd. Phaïdon, 2006, p. 36.
14. Si la syncope, à la fois « coupure et cicatrice » peut désigner « l'interruption de la respiration, des sensations et des mouvements volontaires de la conscience même », la figure de la syncope désigne « le retranchement d'une lettre ou d'un syllabe à l'intérieur d'un mot, mais dont silencieusement tel signe écrit, un accent circonflexe par exemple, conserve la trace et la marque ». La syncope est aussi, par extension le mot, ainsi contracté. Louis MARIN, « Événements de contemporanéité », in *Traverses*, 1992, n°1, p. 26.
15. Louis MARIN, *L'Écriture de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 64.
16. Roman inachevé de Franz Kafka (1912), publié en 1927 (posthume). Suivant la traduction, le sous-titre *Le Disparu*, attesté par Kafka, est joint à *L'Amérique*, titre habituel mais apocryphe. Les deux titres désignent ainsi différemment l'errance violente de Karl Rossmann, jeune européen exilé aux Etats-Unis par décision de sa famille, rejeté ensuite par son oncle d'Amérique, et en recherche de parenté sur le continent mythique, jusqu'à un possible accueil, une place présumée dans un théâtre d'Oklahoma.
17. On prolongera cette trame intertextuelle en signalant la participation de Harun Farocki à l'adaptation de *Amerika* de Kafka par Jean-Marie STRAUB et Danièle HUILLET, *Klassenverhältnisse* (Rapports de classes), 1983.
18. Gilles DELEUZE, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 284.
19. Jean-François CHEVRIER, Philippe ROUSSIN, présentation de la revue *Communications* n°71, « Le parti pris du document », Paris, Seuil, 2001, p. 8.
20. François HARTOG, *op. cit.*, p. 15.
21. Hannah ARENDT, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 13-14.
22. François HARTOG, *op. cit.*, p. 118-119.
23. *Ibid.* p. 128.
24. *Ibid.* p. 200.
25. Si selon la formule en chiasme de Claude Lévi-Strauss pour mieux entériner une interdépendance plutôt qu'une origine, « il n'y aurait pas de société sans famille, mais il n'y aurait pas non plus de famille s'il n'y avait pas déjà une société », cette intrication implique également les divers statuts politiques, idéologiques, que la famille peut occuper en tant que communauté pré-politique ou reflet de la société, institution aliénante, autonome, émancipatrice ou à contrôler ; des statuts tout autant affectifs, vécus sur le plan intime, structurant, de chaque individu. Claude Lévi-Strauss, préface à *Histoire de Famille 1. Mondes lointains, mondes anciens*, sous la direction de André Burguière, Christiane Klapisch-Zuber, Martine Segalen, Françoise Zonabend, Paris, Armand Colin, 1986, p. 11.
26. Louis MARIN, « Événements de contemporanéité », *op. cit.*, p. 21.

27. Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 72.
28. Allan SEKULA, *Performance under Working Conditions*, entretien avec Benjamin H.D. Buchloh, Vienne, Generali Foundation, 2003, p. 37, cité et traduit par Gilles SAUSSIER, Emmanuelle CHÉREL, dans *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, Paris, Jeu de Paume, 2006, p. 23.
29. On signalera la conjonction actuelle créée par certains artistes entre leur regard sur les conflits contemporains, des événements historiques, et l'angle « familial » (et parfois fictif) de leur propre famille, qu'ils se mettent eux-mêmes en scène ou non. Parmi eux, on pourra citer, et suivant des pratiques très différentes : Inakis Bonillas, Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Zineb Sedira.
30. Hal FOSTER, *op. cit.*, p. 246.
31. Dictionnaire Le Robert : « *Déplacement de la position apparente d'un corps, dû à un changement de position de l'observateur ; angle formé par deux droites menées du corps observé à deux points d'observation.* »
32. Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot, Rivages poche, 2008, p. 37.
33. Pierre MUSSO, in Louis MARIN, « Événements de contemporanéité », *op. cit.*, p. 23.

RÉSUMÉS

Film dans le film et premier film, *Intervista* (1998) d'Anri Sala qui met en scène l'auteur lui-même et sa mère, ancienne militante (Jeunesses communistes d'Albanie), construit un plan intermédiaire entre histoire, mémoire personnelle et mémoire collective, dans la brèche ouverte par la découverte d'un film de propagande (1977). Il s'agit ainsi de montrer comment les variations de points de vue, de cadres et de places dans les relations de filiation et de parenté s'articulent à de singuliers processus de réflexivité et à des ruptures énonciatives. Nous verrons quelles expériences du temps tous ces rapports de distance et de proximité construisent – entre fidélité et infidélité, familiarité et défamiliarisation – dans ce singulier “film de famille”.

A film inside a film and the very first production of the artist, Anri Sala's *Intervista* (1998), in which the author himself and his mother, an ex-militant (Albanian Youth Communist Party), are shown, builds an intermediary plan between History, personal memory and collective memory inside the gap opened by the discovery of a propaganda film (1977). The aim of this article is to show how the variations of points of view, frames and places in kinship and filiation relationships are structured on the processes of reflectiveness and the enunciative gaps. We shall see which experiences of the time all these links – between distance and proximity, fidelity and infidelity, familiarity and unfamiliarity – are building inside this singular “family film”.

INDEX

Mots-clés : art, autoportrait, biographie, énonciation, histoire, image, portrait de famille, quotidien, Sala (Anri), vidéo

Keywords : art, biography, enunciation, family portrait, History, image, Sala (Anri), selfportrait, video

AUTEUR

NADIA FARTAS

Nadia Fartas est doctorante contractuelle à l'EHESS, École des hautes études en sciences sociales (CRAL).