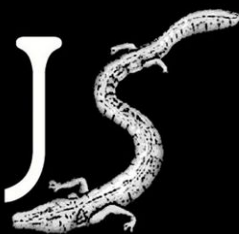


PROTEUS



Cahiers des théories de l'art

ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE DE L'ARCHIVE EN ART



WWW.REVUE-PROTEUS.COM

NUMÉRO DIX-SEPT
JUILLET 2021

Édito

[...] il est certain que pour moi, un vêtement usagé, une photographie ou un corps mort, c'est à peu près la même chose, c'est à chaque fois un objet qui renvoie à un sujet disparu. Une photo, c'est l'image de quelqu'un, mais en même temps lorsqu'on ne sait plus rien de cette personne, ce n'est plus rien ; on ne sait plus si cette personne est bonne ou mauvaise, heureuse ou malheureuse. La photographie désigne un sujet mais un sujet absent et n'apporte pratiquement rien sur ce qu'a été cette personne, pas plus que ne le font le nom ou le vêtement ; bien sûr un historien dira qu'un vêtement peut indiquer la classe sociale, les habitudes alimentaires, etc. Mais ce n'est pas mon travail, mon travail c'est simplement de désigner l'absence...¹

À l'hiver 2010, la Monumenta accueillait Christian Boltanski dans la Nef du Grand Palais pour une exposition intitulée « Personnes ». Ce vaste dispositif visuel et sonore créé *in situ* réunissait des objets du quotidien dont des boîtes à biscuits numérotées dressant un mur face à l'arrivée des visiteurs. Soixante-neuf espaces alignés et recouverts de vêtements posés à plat au sol étaient surplombés de néons et, au centre de la nef, s'élevait une montagne de vêtements. À son sommet, un grappin en prélevait quelques-uns, les soulevait avant de les relâcher, dessinant une nouvelle configuration de cet amas. Dans l'immensité de l'espace d'exposition, des haut-parleurs diffusaient des enregistrements de battements de cœur et la présence de train. Ici, l'archive n'est pas matérielle, comme c'est le cas dans d'autres œuvres de Christian Boltanski², ou une forme d'image active appelée « ce que l'image veut³ » par W.T.J. Mitchell. Elle est métamorphosée par la connaissance que nous avons toutes et tous des événements historiques liés à la Seconde Guerre. Ces surgissements tels des images mentales ne sont pas sans rappeler les traumatismes vécus par l'artiste et partagés avec d'autres. Alors qui se trouve personnifié à travers le titre de l'exposition ?

Si cette œuvre de Boltanski n'aborde pas l'archive de manière aussi directe que d'autres, elle questionne tout de même ce qui est donné à percevoir comme tel. Les vestiges, les échos et les sensations évoquent autant qu'elles témoignent. La lutte contre l'oubli dont Boltanski fait preuve dans cette installation entretient un rapport émotionnel très net avec l'histoire et ses traces laissées dans l'organisme.

Le caractère total et monumental de cette œuvre arpentée par de nombreux spectateurs s'accompagne d'un souvenir sensoriel fort (le froid, la répétition lancinante des mouvements de la pince, des bruits de trains et de battements...) à même de se trouver au cœur d'un partage d'expériences, réveillé et catalysé par la disparition récente de l'artiste. Aux évocations produites par Boltanski s'ajoutent les images qui subsistent de l'œuvre : cette rencontre met en dialogue temporalité et disparition, encourage à les (re)penser, dans la recherche comme dans la création artistique, de manière conjointe et en regard des archives qui les accompagnent. Ainsi, ce numéro de *Proteus* s'attache à présenter des contributions qui ont été choisies pour la perméabilité évidente entre l'expérience politique et poétique de l'archive en art dont elles témoignent.

Cyrielle LÉVÊQUE et Mélodie MARULL

1. Christian BOLTANSKI, dialogue avec Nathalie HEINICH, « L'archive, œuvre d'art », *Sociétés & représentations*, 2005, numéro 19, p. 153-168.

2. *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964* ; L'Album des photographies de la famille D., 1944-1954 ; ou encore *Monuments*.

3. W.T.J. MITCHELL, *Que veulent les images ? Une critique de la culture visuelle*, Paris, Les Presses du réel, 2014.

Sommaire

Esthétique et politique de l'archive en art

Ce que l'artiste fait aux archives - Introduction au dossier Cyrielle LÉVÊQUE et Mélodie MARULL.....	4
Revisiter l'archive coloniale – Les investigations de Sammy Baloji dans les collections de l'Africa Museum à Tervuren et du Musée Rietberg à Zurich Alisson BISSCHOP (Université de Liège).....	9
L'archive dans la broderie contemporaine : un geste politique ? Victoria GOICOVICH (Université Paul Valéry, RIRRA 21).....	22
Archives incarnées – Réflexions sur quelques pratiques archivistiques queers Zoé ADAM (Chercheuse indépendante).....	34
Présences et épreuves de l'archive à la scène – <i>Ça ira (1) fin de Louis</i> de Joël Pommerat Aliénor FERNANDEZ (Université d'Artois, Textes et Cultures).....	42
William Kentridge, Gerhard Richter, Klaus Mosettig – Trois notes sur le style archivaire Paul BERNARD-NOURAUD (Université Paris I).....	50
Avec George Legrady, archéologies à l'ère numérique Gilles ROUFFINEAU (ESAD · Grenoble · Valence / Université Rennes 2, PTAC).....	61
De la Picture Collection à Google Images – Retour vers le futur Julie MARTIN (Université Toulouse Jean Jaurès, LLA CREATIS / Université Aix-Marseille, LESA).....	75
Entretien avec Marine Froeliger suivi de la participation artistique de l'artiste Cyrielle LÉVÊQUE (ESAL Épinal / Université de Lorraine, CREM) et Mélodie MARULL (Université de Lorraine, CREM).....	83
Stables et artificielles – Les archives en ligne au prisme de l'œuvre de Hanne Darboven Gabriele ČEPULYTĖ (Université Paris-Nanterre, HAR).....	106
L'éditorialisation et la diffusion des archives audiovisuelles du Festival d'Avignon : de la remémoration à la réactivation de l'expérience – Étude d'une programmation audiovisuelle face à l'annulation de l'édition 2020 Lauriane GUILLOU (Avignon Université, Culture et Communication).....	118
Les circulations des vidéos amateur entre Internet et Cinéma – Productions, appropriations, diffusions d'archives Ariane PAPILLON (Université Paris VIII, ESTCA).....	126

Ce que l'artiste fait aux archives

INTRODUCTION AU DOSSIER

Le présent dossier de la revue *Proteus* propose une réflexion sur la dimension esthétique et politique des archives investies dans des pratiques artistiques contemporaines. Cette démarche se situe au croisement d'une approche conceptuelle et d'une critique sociale en lien avec des créations visuelles et/ou sonores. L'archive, dans son implication politique, s'impose dans ce numéro comme étant la ressource artistique susceptible de questionner de nouvelles configurations et expérimentations sur la production de savoirs. Ainsi, les actions de l'artiste sur les images convoquées dialectisent une histoire du regard où les manières de percevoir les images deviennent critiques, permettant ainsi d'explorer de nouvelles formes d'écriture de l'histoire. Dans son article « Veils/folds/events, production of face in Space-Time », Suzana Milevska écrit : « Le territoire de l'archive n'est pas un lieu stable où tous les niveaux et segments sont donnés en une fois et pour toujours. Chaque fois qu'un chercheur entre dans une archive, son contenu est remplacé et re-sédimenté, re-voilé/révélé ou démêlé. La force qui influence à chaque fois l'ordre interne préétabli des documents d'archives crée de nouvelles inflexions dans l'interprétation¹. » Dans les pratiques artistiques et/ou documentaires dont il est question dans ce numéro, les chercheurs et les artistes questionnent l'autorité des supports, qu'ils soient « physiques », fictifs ou numériques, sous-tendant des formes de dominations et d'exclusions ou encore, révélant ce qui a été volontairement anéanti, occulté ou

encore rompu. Certaines incertitudes, se situant dans un interstice entre réalité/fiction, objectivité/subjectivité, production/reproduction, mettent en évidence la réactivation d'un ensemble de discours et son actualisation critique, qui se matérialisent par l'emploi et le réemploi d'archives dans leur caractère interprétatif et subjectif.

Si l'archive se définit au premier abord par trois principes – collecter, conserver, transmettre – son emploi dans la création artistique est pluriel et transversal. Lorsque l'on tente de délimiter les contours conceptuels de la problématique des archives, il est plutôt question de l'emploi du terme « archive » – au singulier. Plusieurs penseurs et notamment philosophes parmi lesquels Michel Foucault², Giorgio Agamben³ ou encore Jacques Derrida⁴ ont généralisé ce terme, passant de l'analyse du savoir à l'étude du pouvoir. Néanmoins, la conceptualisation prépondérante dans ce numéro alliant archive et politique est celle de Hal Foster et de son texte « An Archival Impulse⁵ ». Ce titre se comprend au regard du texte de Craig Owens « The Allegorical Impulse : Toward a Theory of Postmodernism⁶ ». Hal Foster entend suggérer un changement fondamental par rapport à la situation évoquée par Owens :

Dans ce texte, l'Autre, l'ennemi, était la totalité symbolique du modernisme en tant que tel. L'allégorique était opposé traditionnellement au symbolique, l'allégorie étant entendue au sens de Walter Benjamin, mais aussi de Paul de Man : une force du

1. « The territory of archive is not a stable site where all the levels and segments are given at once and forever. Whenever a researcher enters an archive, the content of the archive is replaced and re-sedimented, re-veiled/revealed, or unravelled. The force that influence the internal preestablished order of the archival material each time creates new inflections in the interpretation. » (traduction personnelle), Suzana MILEVSKA, « Veils/folds/events, production of face in Space-Time » in Renate LORENZ (dir.), *Not Now! Now! Chronopolitics, Art & Research*, Berlin, Sternberg Press, 2014, p. 104-127.

2. Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

3. Giorgio AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, Paris, Payot & Rivages, 1999.

4. Jacques DERRIDA, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

5. Hal FOSTER, « An Archival Impulse », *October*, volume 110, automne 2004, p. 3-22.

6. Craig OWENS, « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », *October*, volume 13, été 1980, p. 58-80.

fragmentaire, de rupture critique du signe. C'est cette opposition qui mena Owens à réfléchir à des stratégies du fragmentaire, du signifiant libéré non seulement du référent, mais aussi du signifié. Tout ceci était conçu pour saper des totalités qui semblaient alors intactes. Dans la période la plus récente, ces totalités ne semblent plus intactes. Je voulais donc théoriser une situation dans laquelle cette ancienne opposition entre allégorique et symbolique ne fonctionne plus. J'ai pensé que notre condition désormais était celle du fragmentaire, et j'ai essayé de réfléchir à ce que les artistes pouvaient faire dans cette situation, dans cette étrange situation. Je voulais aussi distinguer la pulsion d'archive non seulement de cette pulsion allégorique, mais aussi de l'« archive anomique »¹.

La pulsion d'archive renvoie à une temporalité du passé qui ne cesse d'effectuer des allées et venues dans le présent et atteste de leur capacité à subsister. Foster offre une réponse à l'émergence des archives dans l'art contemporain à la fin du xx^e siècle, mais il faut cependant remarquer que le concept d'archive pensé par ce dernier ne renvoie pas nécessairement à un usage des matériaux dans leur possibilité d'appropriation et d'exploitation. L'intérêt des artistes pour le documentaire a été qualifié de « tournant documentaire » à l'approche des années 2000 et trouve des liaisons entre les pratiques artistiques et les sciences humaines dans un espace de réactivation du rapport au politique et au réel. Cette nouvelle construction exacerbée par des procédures d'autorité met à jour des récits, des narrations « non-linéaires », susceptibles de questionner la position induisant un regard et un geste critique ou le statut de celui qui se trouve devant un document. Lorsque l'image d'archive est investie dans un nouvel agencement, celle-ci entraîne une décomposition à travers la manipulation et l'interruption de sa représentation initiale. Cette manière de penser l'image a pu trouver un ancrage dans la réflexion sur ses valeurs et ses usages dans la conférence « L'artiste comme ethnographe, ou la “fin de l'histoire” signifie-t-elle le

retour à l'anthropologie² » donnée en 1996 à l'occasion de l'exposition *Face à l'histoire (1933-1996)* au Centre Georges Pompidou. Hal Foster voit apparaître dans l'art contemporain un angle ethnographique questionnant la capacité de l'artiste à aborder un nouvel art critique, en explorant l'altérité culturelle dans ce qu'il nomme le « retour au réel ». Cette figure de l'artiste ethnographe n'est pas sans rappeler celle de l'artiste comme producteur, figure explicitée par Foster lors de cette conférence, mais théorisée soixante-deux ans plus tôt par Walter Benjamin³ et dans laquelle ce dernier rend hommage à Bertold Brecht. Pour Benjamin, Brecht est le seul auteur à avoir construit une posture au cœur du dispositif de production. De la même manière, Hal Foster positionne l'artiste comme un producteur ou plus précisément l'artiste comme un ethnographe qui légitimerait l'autre. À travers cette nouvelle manière de penser le statut de l'artiste, nous pouvons nous demander s'il s'agit d'une véritable occasion de repenser les pratiques artistiques et les enjeux critiques et politiques avec un ancrage dans l'histoire qui les soutient. C'est précisément ce questionnement dans un espace et une temporalité propre à une nouvelle théorie critique de l'art qui permet à Hal Foster de mettre en relief les limites de ces pratiques. Ces nouvelles productions de formes singulières induisent une perception selon laquelle les figures de l'artiste, du théoricien, de l'historien ou encore du commissaire d'exposition s'avoisinent.

Les contributions réunies dans ce dossier proposent d'aborder les usages des images d'archives dans l'art et dans leurs multiples caractéristiques politiques. Les approches théorique et pratique rendent envisageable une analyse au prisme de l'esthétique, comme à celui d'autres disciplines des sciences de l'art en abordant le croisement entre archives et mémoires conflictuelles ainsi que la mise en tension d'une temporalité linéaire par l'expérience de sa matérialité.

1. Cité par Gabriel FERREIRA ZACARIAS, « Entretien avec Hal Foster », *Marges* [En ligne], 25 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2019, <<http://journals.openedition.org/marges/1329>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Hal FOSTER, « L'Artiste comme ethnographe ou la “fin de l'histoire” signifie-t-elle le retour à l'anthropologie ? », *Face à l'histoire, 1933-1969*, Paris, Flammarion/Centre Georges Pompidou, 1996, p. 498-505.

3. Walter BENJAMIN, *L'Auteur comme producteur, Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003.

Archives et mémoires conflictuelles

En retravaillant des corpus d'archives, l'artiste s'approprie les témoignages (oraux, écrits, visuels) et peut effectuer un brouillage de leur historicité et de leurs discours. Ainsi, l'apport des archives au processus de création, qu'il soit plastique ou scénique, peut produire un « désarchivement¹ ». Ce dernier passe par un retour au sensible, au travers des corps des artistes : le statut objectif de l'archive est mis à mal par les émotions qui y sont injectées, activant « de nouvelles manières de faire de l'histoire² ». Le caractère sensible qui accompagne les archives entre les mains de l'artiste se joue ainsi au présent. À partir de là, comment s'approprier les archives d'un autre temps ? Dans *Ça ira (1) fin de Louis* de Joël Pommerat, ce processus est mobilisé par les comédiens dans la réinterprétation des documents. L'action de l'artiste vient s'apposer à ces derniers, à la manière d'une loupe ou d'un calque. Le recouvrement du document d'archives, afin d'en modifier la forme et potentiellement le discours, peut engager une multitude de techniques, dont la broderie, riche d'une histoire qui l'associe aujourd'hui à des pratiques potentiellement politiques. « L'usage des archives dans l'art textile s'inscrit donc dans la définition développée par Hal Foster, notamment parce que la notion de matérialité est omniprésente³. » Pratiquée à même le document par des artistes comme Carolle Benitah, Rosana Taomina et Tanja Boukal⁴, l'archive offre à l'artiste la possibilité de la réinventer, d'en manipuler la forme et la lecture. Ces procédés, bouleversant la dichotomie fiction/vérité, nous permettent d'interroger les enjeux éthiques, artistiques, épistémologiques de ces modes d'approche de corpus d'archives. Il s'agit ici de comprendre par quels mécanismes la dimension personnelle et affective de ces archives va trouver un mode d'affirmation dans l'art. Face à ces formes plurielles et polymorphes constituant

des archives qui le sont tout autant, peut-on penser un « style archivaire⁵ » ? Les œuvres de William Kentridge, Gerhard Richter, Klaus Mosettig jouent de ce brouillage et participent à « perturber les discours⁶ » mais aussi la perception du document, d'allure archivistique.

L'appropriation de documents d'archives par les artistes permet une approche critique des modes de constitution et de transmission de ces corpus. Notamment, les fonds d'archives issus des colonisations et conservés dans des institutions artistiques font l'objet d'invitations lancées à des artistes afin qu'ils s'en emparent, mettant en tension les rapports entre présent et passé afin de mieux saisir notre époque actuelle, révélant les modalités et les enjeux depuis la position des peuples qui ont été colonisés. C'est le cas de la pratique de l'artiste congolais Sammy Baloji qui utilise les documents issus des archives coloniales de l'AfricaMuseum à Tervuren (Belgique) afin d'élaborer des « stratégies de contre-narration postcoloniales⁷ » et de démanteler les discours qui ont été associés à ces documents. Au-delà, d'une nouvelle manière d'écrire l'histoire, il s'agit d'en questionner la construction. Du Congo à la Belgique, le déplacement est aussi temporel que spatial et les trajectoires individuelles s'y croisent, se mêlent et participent à l'élaboration de contre-histoires, vouées à restituer une parole, à montrer ce qui a été dissimulé ou égaré⁸. À travers elles, l'expérience individuelle acquiert une portée collective. Dans *An Archive of Feelings, Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Culture*, Ann Cvetkovitch interroge les enjeux de ces appropriations plastiques de l'archive et rapporte les paroles de l'artiste et activiste Zoe Leonard : « [...] le témoignage ou le fait d'être témoin se réfère à la compréhension que votre histoire prend part à une histoire plus large, qu'il est vital de transmettre à d'autres personnes,

1. Aliénor FERNANDEZ, « Présences et épreuves de l'archive à la scène – *Ça ira (1) fin de Louis* de Joël Pommerat », dans ce numéro, p. 42-49.

2. *Ibid.*

3. Victoria GOICOVICH, « L'archive dans la broderie contemporaine : un geste politique ? », dans ce numéro, p. 22-33.

4. *Ibid.*

5. Paul BERNARD-NOURAUD, « William Kentridge, Gerhard Richter, Klaus Mosettig – Trois notes sur l'art archivaire », dans ce numéro, p. 50-60.

6. *Ibid.*

7. Alisson BISSCHOP, « Revisiter l'archive coloniale – Les investigations de Sammy Baloji dans les collections de l'Africa Museum à Tervuren et du Musée Rietberg à Zurich », dans ce numéro, p. 9-21.

8. *Ibid.*

que vous tenez une pièce d'un puzzle, d'une image que d'autres ont besoin de voir¹. » Les restitutions dans lesquelles ces témoignages – à des échelles pouvant être micropolitiques – prennent forme participent à des mises en visibilité de groupes potentiellement minorisés, élaborant en parallèle des méthodologies de l'archive qui leur sont propres et permettent d'aller au-delà de ce que le document laisserait voir. « Les archives sont utilisées par les militant·es pour contester un système de savoir et de pouvoir construit sur des normes de domination et d'exclusion² ». Les événements récents autour de la constitution d'un centre d'archives LGBTQI ont souligné l'urgence associée à la conservation et à la transmission de ces fonds tout comme la constitution de groupes (le collectif Archives LGBTQI, l'association Mémoire des sexualités) atteste des enjeux politiques qui y sont associés. Ces actualisations critiques ne sont pas sans rappeler celles de Sammy Baloji par exemple, faisant de l'archive un outil de lutte.

Matérialités de l'archive et linéarité temporelles

L'archive en tant qu'objet est indissociable de son support. Ainsi, les technologies de captation visuelle ou sonore ont révolutionné notre manière de la produire et de l'appréhender : dans le chapitre « Machines affectées » de son ouvrage *Ce que le Sida m'a fait*, Elisabeth Lebovici décrit comment, depuis les années 1960, les outils de captation et de diffusion ont non seulement influencé les manières de communiquer, mais aussi celles de *faire* archive³. De même, les médias, internet et ses réseaux de diffusion ont fortement impacté quan-

tité de gestes relatifs aux archives, de la création de documents à leur diffusion, en passant par leur indexation. Du protocole au programme, mettre en regard les œuvres de Hanne Darboven et les systèmes de référencement des archives en ligne révèle et éclaire des mécanismes de sauvegarde, d'indexation et de mise à disposition de documents par les systèmes de gestion numérique de banques de données⁴. Cette compréhension passe par la déconstruction de la linéarité temporelle, à l'origine d'un devenir matière du temps qui favorise l'appropriation des archives : ce rapport aux documents, plus libre, « laisse une ouverture possible aux voix mineures et contre-discours⁵ ». De même, l'analyse conjointe du travail de Taryn Simon à partir des images de la Picture Collection de la bibliothèque publique de New York et le catalogue d'images constitué par Google atteste d'une manière de classer et d'appréhender les documents iconographiques par l'usage et l'association, révélant tant des manques que des potentiels⁶.

Le rapport au support, à ses évolutions, ses détournements et dans sa multiplicité pose la question de la conservation de ces documents. Par exemple, les vidéos diffusées sur le Net s'intègrent à un flux constant les menaçant de disparition dans la masse des données en circulation. Les pratiques d'appropriation par les cinéastes de ces images singularisent les documents et leur permettent d'accéder « à une forme de sauvegarde permise par leur entrée dans le champ de l'art⁷ ». De plus, introduire ces images dans le cinéma offre une portée différente à ces paroles initialement précaires⁸. Marine Froeliger qui intervient dans ce numéro par le biais de la recherche création avec son œuvre *Ourobouros* emprunte le terme d'« images-balises » pour évoquer des « états du monde » à travers le prélèvement et l'utilisation

1. « [...] testimony or being witness is about understanding that your story is part of a larger story that is vital to pass on to other people, that you hold a piece of a puzzle that's part of a picture that other people need to see. » (traduction personnelle), Ann CVETKOWICH, *An Archive of feelings. Trauma, sexuality and lesbian public cultures*, Duke University Press, Durham & London, 2003, p. 202.

2. Zoé ADAM, « Archives incarnées – Réflexions sur quelques pratiques archivistiques queers », dans ce numéro, p. 34-41.

3. Elisabeth LEBOVICI, *Ce que le sida m'a fait : Arts et activisme à la fin du XX^e siècle*, Zurich, JRP Ringier, Éditions Maison Rouge, 2017, p. 23-37.

4. Gabriele ČEPULYTĖ, « Stables et artificielles – Les archives en ligne au prisme de l'œuvre de Hanne Darboven », dans ce numéro, p. 106-117.

5. *Ibid.*

6. Julie MARTIN, « De la Picture Collection à Google Images – Retour vers le futur », dans ce numéro, p. 75-82.

7. Ariane PAPILLON, « Les circulations des vidéos amateur entre Internet et Cinéma – Productions, appropriations, diffusions d'archives », dans ce numéro, p. 126-140.

8. *Ibid.*

d'« éléments qu'[elle] crée, collecte et intègre à la suite « Ourobouros ». [Ils] touchent aux espaces physiques et numériques que nous traversons¹. » L'artiste se « positionne en médium et aime à croire que ces signes ont une portée plus commune au regard des milieux dans lesquels nous sommes amené.es à évoluer. La plupart sont empreintes d'évocations, de symboles ; les cadrages, les couleurs, les assemblages participent à la narration. Ce procédé n'est pas éloigné du montage filmique². » Si rendre visible est un geste politique : il s'agit aussi de savoir *qui s'empare de quoi* (faisant se confondre les rôles de l'artiste et de l'archiviste), de se demander où ses images sont montrées et ce que cela induit. Dès lors que son mode de réception participe à sa définition en tant qu'archive, l'accès partagé aux corpus qui la constituent assure une mise en relation : d'une part avec son passé, d'autre part avec celles et ceux qui en font l'expérience. L'archive initie la communication et la constitution d'une mémoire collective : elle met en relation, fait le lien par un partage d'expérience, de souvenirs, de récits, d'images³ ou encore de collection. C'est le cas de Georges Legrady qui fait figure d'artiste archiviste dont l'emploi de documents trouvés issus d'archives et leur mise en contexte ou en récit suggèrent « qu'une forme d'archéologie documentaire opère aussi comme un lien traversant ses projets, par-delà leur diversité thématique et esthétique⁴ ». Ces échanges peuvent réactiver des expériences individuelles comme ce fut le cas en 2020 avec la transposition numérique du festival d'Avignon, alimentée par les archives de cette institution marquante et suspendue cette année en raison de la Covid-19 : loin d'être assignées au passé, elles ont ici assuré une forme de continuité, appelant des partages d'expériences entre générations de festivaliers dans une temporalité en torsion⁵.

La question de l'usage critique et politique de l'archive en art interrogée dans cet ensemble de propositions textuelles et plastiques anime fondamentalement ce dossier. Sans prétendre à l'exhaustivité, elles proposent une diversité d'approches d'un champ d'investigations où les dynamiques de pouvoir ne cessent de faire surface dans des paradigmes en tension, qu'ils soient sociétaux, mémoriels ou historiques.

Cyrielle LÉVÊQUE et Mélodie MARULL

1. Marine Froeliger, extrait de l'entretien réalisé pour ce numéro, p. 83-105.

2. *Ibid.*

3. Laurianne GUILLOU, « L'éditorialisation et la diffusion des archives audiovisuelles du Festival d'Avignon : de la remémoration à la réactivation de l'expérience », dans ce numéro, p. 118-126.

4. Gilles ROUFFINEAU, « Avec George Legrady, archéologies à l'ère numérique », dans ce numéro, p. 61-74.

5. Laurianne GUILLOU, *op. cit.*

Revisiter l'archive coloniale

LES INVESTIGATIONS DE SAMMY BALOJI DANS LES COLLECTIONS DE L'AFRICA MUSEUM
À Tervuren et du Musée Rietberg à Zurich

À travers une pratique éclectique combinant photographie, vidéo, sculpture et installation, l'artiste congolais Sammy Baloji¹ (né en 1978), vivant et travaillant entre Bruxelles et Lubumbashi, mène une réflexion esthétique et documentaire sur le patrimoine historique, architectural et industriel de son pays d'origine. L'essence de sa démarche artistique repose sur l'appropriation d'images et de documents archivistiques, afin de produire des œuvres questionnant les ramifications du passé dans le présent postcolonial et mondialisé. Sa pratique relève de « l'impulsion archivistique² » qui se manifeste depuis plusieurs décennies dans le champ de l'art contemporain, conduisant les artistes à s'emparer de l'archive pour en faire une source d'inspiration, un outil ou une méthode de travail. L'archive, tout comme les dimensions politiques et mémorielles qui lui sont inhérentes, permet notamment à Baloji de relier son intérêt pour l'histoire, en particulier celle de son pays, à des questionnements autour du pouvoir de la photographie et de son usage en tant qu'objet de connaissance scientifique et support au discours ethnographique accompagnant le projet colonial.

Incarnant assurément la figure de l'artiste en historien ou en chercheur³, Baloji est également

connu pour ses collaborations récurrentes avec diverses institutions muséales et les investigations qu'il mène parmi leurs collections et fonds d'archives. Cela a été notamment le cas de l'Africa Museum à Tervuren (anciennement Musée royal de l'Afrique centrale), où il est intervenu dès 2008, et du Musée Rietberg à Zurich, lors de l'exposition collective *Congo as Fiction* en 2019. À l'occasion de résidences au sein de ces deux institutions, Baloji a concentré ses recherches sur des documents historiques liés à la colonisation du Congo, une problématique centrale dans sa production artistique. En intégrant et en réactualisant des archives coloniales au sein de ses propres réalisations, il façonne un langage plastique et critique témoignant de sa démarche engagée et de l'important travail de mémoire et de dialogue auquel il s'attelle.

Confrontés aux problématiques d'héritage colonial et de restitution du patrimoine culturel, les musées européens d'ethnographie, comme l'Africa Museum à Tervuren, ont été contraints de redéfinir leur discours muséal et leurs fonctions, afin de s'accorder aux conditions de la société postcoloniale actuelle⁴. Dans le dessein de se « décoloniser », l'une des solutions préconisées par les musées consiste à inviter des artistes contemporains – souvent issus des anciennes colonies – pour qu'ils investissent leurs collections et leurs archives. Ces nouveaux intervenants sont dès lors encouragés à y jouer « le rôle de la

1. Je remercie chaleureusement Sammy Baloji pour l'entretien qu'il m'a accordé le 14 décembre 2020 et pour les nombreuses informations délivrées. Afin de ne pas surcharger le texte, les témoignages de l'artiste extraits de cette conversation et retranscrits dans le présent article ne sont pas accompagnés de notes de bas de page.

2. D'après le célèbre essai du critique d'art étasunien Hal FOSTER, « An Archival Impulse », *October*, vol. 110, 2004, p. 3-22.

3. La figure de l'artiste en chercheur, en lien avec les paradigmes de l'artiste en « ethnographe » et en « historien », renvoie ici à des pratiques artistiques basées sur l'enquête et la recherche de terrain, ainsi que sur la réactivation d'archives et de documents historiques. Voir en particulier : Sandra DELACOURT, Katia SCHNELLER, Vanessa THEODOROPOULOU (dir.), *Le Chercheur et ses doubles*, Paris, B42, 2016 ; Mark GODFREY, « The Artist as Historian », *October*, vol. 120, 2007,

p. 140-172 ; Hal FOSTER, « The Artist as Ethnographer », *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 171-204.

4. Voir par exemple : Robert ALDRICH, « Colonial museums in a postcolonial Europe », *African and Black Diaspora: An International Journal*, vol. 2, n°2, 2009, p. 137-156 ; Iain CHAMBERS et al. (dir.), *The postcolonial museum: the arts of memory and the pressures of history*, Farnham, Ashgate Publishing, 2014 ; Dominique THOMAS (dir.), *Museums in Postcolonial Europe*, Londres et New York, Routledge, 2010.

conscience postcoloniale en démontant les techniques de collecte, d'archivage et d'exposition¹ » de ces institutions en crise. Ce phénomène, qui a pris une ampleur considérable depuis le début des années 2000, participe à la fois de la critique institutionnelle à laquelle s'adonnent les artistes et de la redéfinition idéologique et rhétorique entreprise par des musées en pleine mutation.

À la suite de nombreuses critiques², le Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren, véritable archétype du musée colonial jusqu'à sa récente rénovation, s'est lui aussi tourné vers ce type d'opérations, en collaborant à plusieurs reprises avec des artistes et des acteurs culturels congolais ou issus de la diaspora. L'un des exemples pionniers fut incontestablement l'exposition *Congo Far West. Arts, sciences et collections* en 2011, pour laquelle les artistes invités Sammy Baloji et Patrick Mudekereza se sont livrés à une révision critique des archives coloniales de l'institution.

Immersion au cœur d'un musée colonial : le cas de Sammy Baloji à Tervuren

En 2008, le photographe Sammy Baloji et l'écrivain Patrick Mudekereza, deux créateurs originaires de Lubumbashi, intègrent le Musée royal de

l'Afrique centrale par l'entremise de Johan Lagae, docteur en histoire de l'architecture et professeur à l'université de Gand, et de Sabine Cornelis, alors responsable de la section d'histoire coloniale au musée de Tervuren. Lors d'une première résidence, ils découvrent les imposantes collections et réserves du musée créé en 1897 en tant qu'outil de propagande coloniale sous l'impulsion du roi Léopold II. On y recense en effet pas moins de 180 000 artefacts ethnographiques, dont la plupart sont originaires du Congo, ce qui fait de l'institution belge le plus grand dépositaire au monde d'objets africains (alors que la République démocratique du Congo en comptabilise à peine 40 000)³. Intrigués par cette quantité astronomique d'objets et de documents, Baloji et Mudekereza étendent leur enquête archivistique lors d'une deuxième résidence à l'hiver 2010. Menées en collaboration avec plusieurs scientifiques du musée, les recherches des deux artistes se concrétisent en 2011 par une exposition et un catalogue intitulés *Congo Far West. Arts, sciences et collections*⁴.

Le choix engagé de Baloji

Sammy Baloji choisit d'orienter son travail sur l'expédition coloniale dirigée par le militaire belge Charles Lemaire au Katanga, entre avril 1898 et septembre 1900, à la demande du roi Léopold II⁵. Outre l'étude scientifique et cartographique de la région, la mission revêt un rôle militaire et poli-

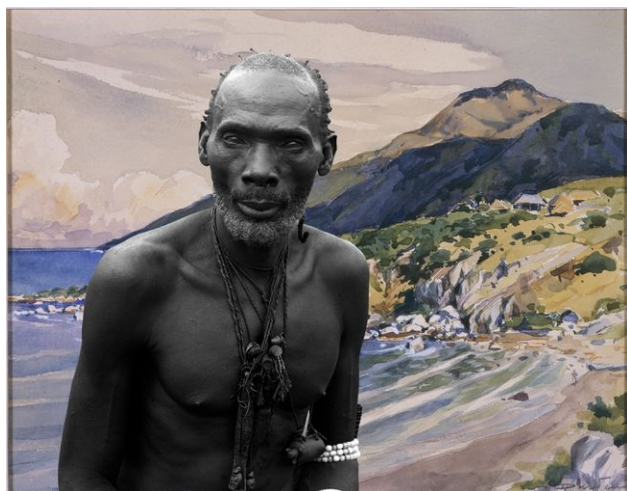
1. Cédric VINCENT, « Réinventer le musée : interactions et expérimentations », *Perspective*, n° 1, 2015, p. 199.

2. Concernant ces critiques, voir par exemple : Murat AYDEMİR, « Staging Colonialism: The Mise-en-Scène of the Africa Museum in Tervuren, Belgium », dans Murat Aydemir, Alex Rotas (dir.), *Migratory Settings*, Amsterdam, Brill Rodopi, 2008, p. 77-97 ; Marouf HASIAN, Rulon WOOD, « Critical Museology, (Post)Colonial Communication, and the Gradual Mastering of Traumatic Pasts at the Royal Museum for Central Africa (RMCA) », *Western Journal of Communication*, vol. 74, n° 2, 2010, p. 128-149 ; Jean Muteba RAHIER, « The ghost of Leopold II: The Belgian Royal museum of Central Africa and its dusty colonialist exhibition », *Research in African Literatures*, vol. 34, n° 1, 2003, p. 58-84 ; Barbara SAUNDERS, « The photological apparatus and the desiring machine. Unexpected congruences between the Koninklijk Museum, Tervuren and the U'mistà Centre, Alert Bay », dans Mary Bouquet (dir.), *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*, New York, Berghahn Books, 2001 (2006), p. 18-35 ; Boris WASTIAU, « La reconversion du Musée Glouton », dans Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard (dir.), *Le musée cannibale*, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, 2002, p. 85-109.

3. 5 Ces chiffres sont issus de l'article de Bénédicte SAVOY, « Accumulation primitive. La géographie du patrimoine artistique africain dans le monde aujourd'hui », *De facto*, n° 24, janvier 2021, p. 40-48.

4. Sabine CORNELIS, Johan LAGAE (dir.), *Sammy Baloji & Patrick Mudekereza en résidence au Musée royal de l'Afrique centrale. Congo Far West. Arts, sciences et collections*, cat. exp., Milan, Silvana et Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2011.

5. Le capitaine Charles Lemaire (1863-1926) fut commissionné par le roi Léopold II à la tête d'une expédition scientifique dans la région du Katanga, entre le 4 août 1898 et le 2 septembre 1900. Il fut notamment escorté par un chef de caravane, un photographe et taxidermiste, un artiste peintre et deux géologues. Voir : Maarten COUTTENIER, « L'expédition scientifique du Katanga (1898-1900) », dans S. Cornelis, J. Lagae (dir.), *op. cit.*, p. 37 ; M. COUTTENIER, *Congo tentoongesteld. Een geschiedenis van de Belgische antropologie en het museum van Tervuren (1882-1925)*, Louvain, MRAC et Acco, 2005, p. 178-196.



Sammy Baloji, *Portrait #1 : Kalamata, Grand Chef Urua sur fond d'aquarelle de Dardenne*, de la série *Congo Far West: Retracing Charles Lemaire's Expedition*, 2011, épreuve numérique d'archive sur papier Hahnemühle PhotoRag, 100 x 128 cm. Courtesy Galerie Imane Farès Paris, avec l'autorisation de Twenty Nine Studio & Production Bruxelles.
© Sammy Baloji.

tique important dans l'instauration du projet colonial belge en Afrique centrale. Elle constitue également un enjeu de taille dans le développement des collections du Musée royal de l'Afrique centrale, Lemaire ayant récolté et ramené de nombreux artefacts. Le choix de l'artiste est davantage renforcé par le fait que cette expédition a trait à l'histoire du Katanga, Baloji ayant toujours porté un grand intérêt aux dimensions territoriales et historiques de sa province natale¹. Autre facteur essentiel, la mission a été largement documentée par le photographe François Michel et le peintre Léon Dardenne, une documentation visuelle importante – soit près de 400 photographies et plus de 300 croquis, dessins et aquarelles – que l'on retrouve au cœur des différentes œuvres créées pour l'exposition.

Dans un premier ensemble de photomontages intitulé *Congo Far West : Retracing Charles Lemaire's expedition*, Baloji confronte certaines images prises par François Michel avec les aquarelles exécutées par Léon Dardenne. De la mise en ten-



Sammy Baloji, *Portrait #3 : Groupe de femmes Warua sur fond d'aquarelle de Dardenne*, de la série *Congo Far West: Retracing Charles Lemaire's Expedition*, 2011, épreuve numérique d'archive sur papier Hahnemühle PhotoRag, 100 x 136 cm. Courtesy Galerie Imane Farès Paris, avec l'autorisation de Twenty Nine Studio & Production Bruxelles. © Sammy Baloji.

sion de ces deux médiums artistiques résultent quatre nouvelles compositions montrant, au premier plan, les portraits d'hommes et de femmes indigènes photographiés par Michel sur fond de paysages aquarellés de Dardenne. L'utilisation d'archives coloniales, l'attrait pour le portrait ethnographique ainsi que la technique du collage photographique figuraient déjà au cœur de sa célèbre série *Mémoire* (2006-2008). Celle-ci « remixait » des photographies issues des archives de l'Union minière du Haut-Katanga, ancien foyer économique du Congo belge, avec les ruines industrielles katangaises photographiées par Baloji au début des années 2000. À la différence de *Mémoire*, la série *Congo Far West* superpose des images contemporaines relevant de deux procédés distincts fixant une même réalité ; une spécificité qui a retenu l'attention de l'artiste, en particulier le contraste entre, d'une part, la volonté d'objectivité et de distanciation perceptible dans l'opération photographique de Michel et, d'autre part, la sensibilité émanant des tableaux et des notes de Dardenne².

1. Interview de Sammy Baloji dans « Congo Far West. Artists in Residence: Making Of » [vidéo en ligne] Voir : <<http://air.africamuseum.be/fr/makingof>>, consultée le 14 juillet 2021

2. Sammy BALOJI, « Le choix de l'artiste : François Michel et Léon Dardenne », dans S. Cornelis, J. Lagae (dir.), *op. cit.*, p. 36.

L'utilisation d'archives photographiques permet à Baloji d'étendre ses réflexions sur les effets de la « caméra colonisatrice¹ » et les imbrications complexes entre photographie, anthropologie et colonialisme.

Il s'agissait de continuer, dit-il, mes questionnements sur l'objectivité de la photographie, notamment celle qualifiée d'ethnographique ou d'anthropologique, réalisée dans ces territoires colonisés. [...] À travers mes photomontages, il était question à la fois de faire ressortir la mise en scène précédant l'acte photographique et la dimension érotique de certains clichés, tout en appuyant la violence qui en émane sur fond des aquarelles de Dardenne.

Dans le catalogue de l'exposition, Sabine Cornelis souligne d'ailleurs la contrainte, la colère et l'humiliation qui émanent parfois des modèles photographiés par Michel, en particulier dans les clichés érotiques féminins². Ce constat est repris par l'historienne de l'art Sandrine Colard, qui affirme déceler dans certaines de leurs attitudes de « minimes et intimes stratégies du refus³ » visant à se défaire de l'imposture du colonisateur. En dépit du geste minimaliste de l'artiste sur les images d'archives, laissées dans leur état original, sans retouche ni manipulation quelconque, la portée critique de la série *Congo Far West* réside déjà dans la mise en exergue de ces sujets soumis à la domination coloniale, représentés selon les stéréotypes de l'époque et objectivés par le prisme du regard photographique occidental. Revisitant de la sorte le genre du portrait strictement ethnographique ou anthropologique, Baloji confère une individualité nouvelle et redonne le statut de « sujets » aux personnes photographiées.

Dans les pas de l'expédition Lemaire : confrontation des archives coloniales à la mémoire collective locale

Entre les deux résidences au musée belge, l'artiste entreprend une vaste enquête de terrain au Congo, en collaboration avec Maarten Couttenier, historien et anthropologue au Musée royal de l'Afrique centrale⁴. Aspirant à remonter le fil de l'expédition Lemaire, ils se rendent au Katanga durant l'année 2010 et retracent le parcours emprunté plus d'un siècle plus tôt par les explorateurs belges. Sur place, Baloji montre aux populations locales les reproductions des images de François Michel et recueille de multiples informations et témoignages auprès des interlocuteurs. Il réalise aussi de nouveaux clichés des lieux et des traces encore visibles de la mission Lemaire, qui servent ensuite à l'élaboration d'une deuxième série de diptyques. Ce nouvel ensemble confronte les photographies contemporaines de l'artiste aux images historiques de l'expédition, selon un procédé de collage anachronique, l'une des techniques privilégiées de Baloji.

Loin d'un simple montage « avant / après », les diptyques de l'artiste s'attardent davantage sur les micro-histoires et la mémoire collective des descendants des populations colonisées. Ils dévoilent en outre la continuité d'enjeux géopolitiques et économiques importants, autant que la persistance de la violence dans le Congo actuel, comme en témoigne le diptyque montrant une image historique d'un homme amputé à Pweto face à une photographie actuelle d'une arme abandonnée sur le site des chutes de Kyobo, en référence aux conflits armés sévissant dans la région. Par l'intermédiaire d'un enchevêtrement de temporalités, les montages de l'artiste, accompagnés dans l'exposition par des extraits du carnet de bord de Charles Lemaire – faisant preuve, eux aussi, d'une violence effarante à certains égards – font écho aux phénomènes d'oppression, de violence et d'ex-

1. Voir Johan LAGAE, « Unsettling the “Colonizing Camera”: Curatorial Notes on the “Congo belge en images” Project », *Photography and Culture*, vol. 5, n° 3, 2012, p. 327-342.

2. Sabine CORNELIS, « Les aquarelles, dessins et peintures de Léon Dardenne », dans S. Cornelis, J. Lagae (dir.), *op. cit.*, p. 43.

3. Sandrine COLARD-DE BOCK, « Archival Turn Table. À l'écoute du remix dans l'œuvre de Sammy Baloji », dans Jean-Philippe Garric (dir.), *Les Spectacles du patrimoine : Sources, exposition, usages*, Paris, Éd. de la Sorbonne, 2019, p. 160-162.

4. Sur cette expédition, voir : Sammy BALOJI, Maarten COUTTENIER, « The Charles Lemaire Expedition Revisited. Sammy Baloji as a Portraitist of Present Humans in Congo Far West », *African Arts*, vol. 47, n° 1, printemps 2014, p. 66-81 ; Sammy BALOJI, Maarten COUTTENIER, Johan LAGAE, « Sur les traces de l'expédition Lemaire... », dans S. Cornelis, J. Lagae (dir.), *op. cit.*, p. 38-41.

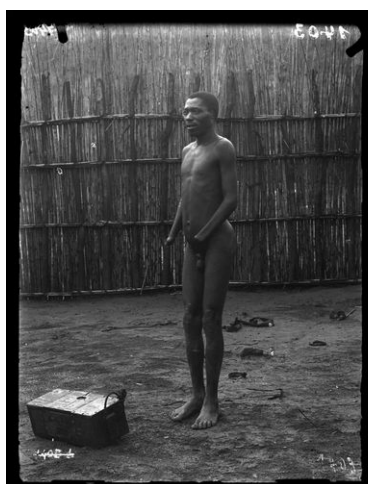
exploitation qui, depuis le temps de l'époque coloniale sous Léopold II, continuent de sévir dans le pays.

D'autre part, l'enjeu de la démarche interactive et mémorielle entreprise par l'artiste au Katanga consistait à stimuler de nouvelles réappropriations des archives photographiques par les communautés sources¹. Le fait d'amener les images de la conquête coloniale sur leur lieu d'origine permet la formulation d'autres récits (oraux) par les populations locales, ainsi que des imbrications inédites entre le passé et le présent, entre la connaissance scientifique et la mémoire collective empirique.

Cela souligne en outre l'intérêt du plasticien pour les phénomènes d'effacement de l'histoire et les rétablissements de liens disparus :

Au départ, il s'agissait de représentations du Congo sans impliquer les Congolais, déclare Baloji. J'ai donc inversé le processus, et j'ai ramené ces images au Congo. [...] Le travail au MRAC a forgé mon aptitude à pouvoir créer ces brèches dans lesquelles la subjectivité s'immisce et remet en question l'Histoire avec un grand H².

Par ailleurs, les tirages qu'il a réalisés à partir des archives de Tervuren ont été montrés dans différents lieux à Lubumbashi³, entre 2011 et 2012,



Sammy Baloji, à gauche : *Pweto. 1899. Mutilated man in Pweto. François Michel* / à droite : *Kyoba Falls. 2010. An abandoned weapon left during the recent conflicts between the Congolese armed forces and the Mai-Mai. Kynbo belongs to the area then called « the triangle of death »*, de la série *Congo Far West, 2010-2011*, photographie d'archive numérique sur papier Hahnemühle PhotoRag, 80 x 60,79 cm et 80 x 80 cm, éditions de 5 + 1 EA. Courtesy Galerie Imane Farès Paris, avec l'autorisation de Twenty Nine Studio & Production Bruxelles. © Sammy Baloji.

favorisant sensiblement les dialogues interculturels et transnationaux autour de l'héritage colonial.

Une intervention artistique ancrée dans un contexte « postcolonial » et dans une réforme muséale

Les explorations de Baloji et de Mudekereza parmi les collections et réserves du musée de Tervuren attestent de l'attrait grandissant des artistes pour l'histoire et les archives, en particulier les archives coloniales, qui se manifeste depuis le début des années 2000⁴. Ce phénomène coïncide notamment, pour le contexte belgo-congolais, avec la redécouverte et la diffusion plus généralisée des abondantes archives documentant la période coloniale. À l'approche du cinquantenaire

1. Pour aller plus loin dans la réflexion concernant les divers procédés de réappropriation de photographies ethnographiques, en particulier celles datant de l'époque coloniale, par les communautés autochtones, voir notamment : Elizabeth EDWARDS, « Locked in the Archive », dans Laura Peers, Alison K. Brown (dir.), *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*, New York, Routledge, 2003, p. 83-99.

2. Lotte ARNDT, Sammy BALOJI, « Rétablir les connexions défectives », dans *Sammy Baloji : Ce-qui-fut et ce-qui-sera*, Rennes, Master Métiers et arts de l'exposition, 2019, p. 15-16.

3. Respectivement à la Halle de l'Etoile (Institut Français) et à la Galerie d'Art Contemporain Dialogues du Musée National de Lubumbashi. Ces informations sont issues du courrier électronique de Sammy Baloji à l'autrice, le 23 mars 2021.

4. Voir par exemple : Maëline LE LAY, Dominique MALAQUAIS, Nadine SIEGERT (dir.), *Archive (re)mix. Vues d'Afrique*, Presses universitaires de Rennes, 2015 ; Magali NACHTERGAELE, « Archival Turn et histoire coloniale : Une désidentification du médium photographique autour de Sammy Baloji, Elisabetta Benassi et Alice Seeley Harris », *Revue Proteus*, n° 15, 2019, p. 17-28 ; Erika NIMIS, « In search of African history: The re-appropriation of photographic archives by contemporary visual artists », *Social Dynamics*, vol. 15, n° 3, 2014, p. 556-566 ; Giovanna ZAPPERI (dir.), *L'avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, Presses universitaires de Rennes, 2016.

de l'indépendance congolaise, des publications et des événements mettent ainsi en évidence la documentation visuelle relative au passé colonial de la Belgique, à l'instar de l'exposition du photographe Carl De Keyzer à partir d'un ensemble inédit de photographies de l'État indépendant du Congo conservé à Tervuren¹. De la même manière, l'exposition de Baloji et Mudekerezza entre en résonance avec les divers débats publics qui entourent l'histoire et la mémoire de la colonisation belge durant la première décennie du nouveau millénaire². Longtemps restée dans les abîmes de l'idéalisation puis de l'oubli, l'histoire coloniale nationale, autant que les symboles mémoriaux qui en découlent, font en effet l'objet d'un examen davantage critique depuis les années 1990.

Dans ce contexte, le musée de Tervuren, véritable temple de l'entreprise colonialiste et impérialiste de la Belgique, dont la muséographie héritée de la propagande coloniale est restée quasi inchangée, connaît lui aussi une importante réévaluation depuis le début du XXI^e siècle³. À la suite de quelques manifestations artistiques et scientifiques et dans la mouvance de la critique postcoloniale⁴, le musée a entamé un processus de mutation visant notamment à s'émanciper de la conception eurocentrique et colonialiste largement dominante. Au moment où Baloji et Mudekerezza apportent leur regard externe sur cet ancien musée colonial, à la fois en tant qu'artistes

et en tant que Congolais, le programme de redéfinition est encore à l'état de tâtonnement. Dans la perspective du « musée comme zone de contact⁵ », leur incursion au sein des archives de l'institution, tout comme la relecture critique qu'ils en font, marquent dès lors une étape prépondérante dans la reconversion du futur AfricaMuseum.

Le recours aux artistes postcoloniaux par des musées « controversés »

L'intervention de Baloji et de Mudekerezza à Tervuren inaugure un projet pilote et expérimental visant à donner « carte blanche » à des artistes pour qu'ils investissent les lieux et s'approprient les collections et les archives de l'institution. Dénommée « résidence d'artiste(s) », cette initiative fait écho aux stratégies réformatrices employées par les musées liés à la conquête et la collecte coloniales, parmi lesquelles figure au premier plan cette politique d'ouverture à l'art actuel⁶

1. Voir le catalogue de l'exposition : Carl De Keyzer, Johan Lagae (dir.), *Congo belge en images*, Tielt, Lannoo, 2010.

2. Voir notamment : Florence Gillet, « Contrepoint. L'histoire coloniale en débat : examen d'une Belgique en repentir », *Mouvements*, n° 51, 2007, p. 70-77 ; Idesbald Goddeeris, Sindani Ernest Kiangui, « Congomania in Academia. Recent Historical Research on the Belgian Colonial Past », *BMGN - Low Countries Historical Review*, vol. 126, n° 4, 2011, p. 54-74 ; I. Goddeeris, « Postcolonial Belgium. The Memory of Congo », *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, vol. 17, n° 3, 2015, p. 434-451.

3. Pour une synthèse de ces événements, voir par exemple : Gaëlle Crenn, « La réforme muséale à l'heure postcoloniale. Stratégies muséographiques et reformulation du discours au Musée royal d'Afrique centrale (2005-2012) », *Culture & Musées*, n° 28, 2016, p. 177-201.

4. Anna Seiderer, *Une critique postcoloniale en acte. Les musées d'ethnographie contemporains sous le prisme des études postcoloniales*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2014.

5. Reprenant la notion de Mary Louise Pratt (*Arts of the Contact Zone*, 1991), James Clifford développe le modèle relationnel du « musée comme zone de contact » qui instaure une critique institutionnelle par l'intermédiaire de collaborations et d'échanges avec les personnes héritières de la colonisation (James Clifford, « Museums as Contact Zones », *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, 1997, p. 188-220). Pour le cas de Tervuren, voir aussi : Bambi Ceuppens, « From Colonial Subjects/Objects to Citizens: The Royal Museum for Central Africa as Contact-Zone », dans Francesca Lanz, Elena Montanari (dir.), *Advancing Museum Practices*, Turin, Umberto Allemandi & C., 2014, p. 83-99.

6. Des résidences d'artistes ont été organisées par de nombreux musées d'ethnographie et de cultures du monde comme par exemple le Weltkulturen Museum de Francfort (à travers le travail de Clémentine Deliss notamment), l'AfricaMuseum à Tervuren, le Pitt Rivers Museum d'Oxford, le Musée d'ethnographie de Genève MEG, le Musée de la civilisation à Québec ou le Mucem à Marseille. À ce sujet, voir en particulier : Julie Bawin, « L'artiste contemporain dans les musées d'ethnographie ou la "promesse" d'un commissariat engagé », *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, vol. 43, n° 2, 2018, p. 48-56 ; Mirjam Shatanawi, « Contemporary Art in Ethnographic Museum », dans Hans Belting, Andrea Buddensieg (dir.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 368-384.

ainsi qu'aux modes inclusifs et participatifs¹ avec les communautés sources. Durant ces deux dernières décennies, il est en effet devenu de plus en plus fréquent que des artistes s'engagent, à la demande des « musées des Autres² », dans des expériences critiques réexaminant l'histoire, le patrimoine et les pratiques de ces institutions. Intervenant ponctuellement en tant que réviseurs ou « remédiateurs de collections ethnographiques³ », ces artistes – souvent originaires d'anciens territoires colonisés – sont invités à questionner la pertinence et la légitimité de tels musées, en particulier leur filiation avec l'histoire coloniale. Intrinsèquement liés à l'essor de l'impérialisme et du colonialisme, les musées d'ethnographie occupent désormais une position contradictoire qualifiée de « double blind » par Wayne Modest : critiqués pour être un lieu matérialisant considérablement les signes et la persistance de l'époque coloniale, ils sont également mobilisés pour leur rôle central et fédérateur dans les réflexions sur l'héritage de la colonisation et les relations avec les communautés et sujets postcoloniaux⁴.

Certaines interrogations peuvent néanmoins être formulées quant aux risques de récupération culturelle et d'accentuation du paradigme identitaire résultant de la prolifération des demandes de résidences d'artistes par les musées des « Autres ». En commentant la carrière de Sammy Baloji, la théoricienne culturelle Lotte Arndt affirme par exemple :

Si l'ouverture des archives aux artistes peut initier un échange critique, le risque est grand de voir les institutions s'appropriier ces œuvres de manière superficielle et évacuer des considérations de pouvoir fondamentales⁵.

Par conséquent, il semble opportun de questionner les enjeux qui sous-tendent la propension des musées à confier le « travail de mémoire » sur l'héritage colonial à des artistes contemporains, sollicités dans le cadre de résidences, d'expositions temporaires ou de commandes. Cela revient à poser la question de l'engagement et du « rôle spécifique (et attendu) de l'artiste africain en résidence⁶ », tout en s'interrogeant sur l'ambivalence d'un processus critique instigué par l'institution, au sein même de l'institution, et délégué à des personnes extérieures, en l'occurrence des artistes issus des anciennes colonies. La quête de décolonisation qui anime les musées d'ethnographie et de civilisation – impliquant d'ailleurs de prendre en considération la question des restitutions patrimoniales qui se heurte encore à une série d'obstacles et d'oppositions – doit donc émaner en premier lieu des institutions mises en cause, comme l'affirme Baloji :

Si vous me posez la question de savoir si c'est nécessaire que les artistes interviennent dans les musées d'ethnographie, je dirais qu'il faut d'abord se demander pourquoi ces musées-là continuent d'exister. C'est une démarche qu'ils doivent eux-mêmes entreprendre, ce n'est pas à nous, artistes, de le faire à leur place. Lorsque j'accepte d'intervenir dans ces musées ou de travailler avec des collections ethnographiques, [...] je puise dans les images et les archives pour les faire entrer dans un autre champ, dans un autre répertoire de lecture, afin de questionner leur statut et l'impact qu'elles peuvent encore avoir.

1. Laura PEERS, Alison K. BROWN (dir.), *Museums and Source Communities: A Routledge Reader*, New York, Routledge, 2003 ; Vivien GOLDING, Wayne MODEST (dir.), *Museums and Communities: Curators, Collections and Collaboration*, Londres, Bloomsbury, 2013.

2. Benoît de L'ESTOILE, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

3. Sur cette formule, voir : Paul RABINOW, Clémentine DELISS, « Introduction », dans C. Deliss (dir.), *Object Atlas, Fieldwork in the Museum*, Francfort, Weltkulturen Museum, 2012, p. 7-32.

4. Je reprends ici le concept de « double blind » appliqué aux musées d'ethnographie par Wayne Modest, professeur à l'université d'Amsterdam et directeur du Research Center for Material Culture à Leiden : Wayne MODEST, « Introduction: Ethnographic Museums and the Double Blind », dans W. Modest et al. (dir.), *Matters of Belonging: Ethnographic Museums in a Changing Europe*, Leiden, Sidestone Press, 2019, p. 9-22.

5. Lotte ARNDT, « Vestiges of Oblivion. Sammy Baloji's Works on Skulls in European Museum Collections », *Darkmatter. In the ruins of imperial culture* [en ligne], n° 11, 18 novembre 2013. Voir : <<http://www.darkmatter101.org/site/2013/11/18/vestiges-of-oblivion-sammy-baloji/%e2%80%99s-works-on-skulls-in-european-museum-collections/>>, consultée le 14 juillet 2021. Traduction personnelle.

6. J. BAWIN, art. cit., p. 53.

En dépit de ces quelques remarques, le potentiel critique et réflexif des œuvres réalisées par Baloji à partir de collections ethnographiques et d'archives institutionnalisées n'en demeure pas moins pertinent. Ses expériences ou ses reprises de l'archive participent au rétablissement de récits post-coloniaux et alternatifs qui sondent à la fois la problématique du legs colonial muséal et l'autorité de l'archive officielle. Le recours à la force de l'art contemporain et à la subjectivité des artistes par les musées « controversés » peut donc s'avérer une stratégie efficace et nécessaire dans la mutation postcoloniale de ces lieux, à condition que ce ne soit pas la seule solution mobilisée et que l'écueil d'une approche muséographique basée sur le « politiquement correct » soit évité.

**Sammy Baloji à Zurich :
une relecture critique, performative et méta-
phorique des archives d'Hans Himmelheber**

*Fiction Congo : une intrication entre le passé et le présent
à l'aune de la mouvance « décoloniale »*

En 2019, près de dix ans après sa première résidence à Tervuren, Sammy Baloji, dont la renommée internationale n'a cessé de s'affirmer, est à l'affiche de *Congo as Fiction: Art Worlds between Past and Present*. Il s'agit d'une exposition collective sur le Congo d'hier et d'aujourd'hui organisée au Musée Rietberg à Zurich, entremêlant art contemporain, archives historiques et collections ethnographiques. Dédié aux arts extra-européens, le musée suisse a récemment hérité des archives et des collections de l'ethnologue allemand Hans Himmelheber (1908-2003), à savoir un ensemble d'environ 750 objets et œuvres d'art ainsi qu'un important fonds photographique et manuscrit qui offrent un aperçu inédit de l'art et de la culture en Afrique. Spécialiste de l'ethnologie de l'art mais également collectionneur et marchand d'art, Himmelheber a parcouru le Congo belge entre mai 1938 et juin 1939, en particulier le Kasai et le Katanga, dans le dessein d'y acquérir de nouvelles pièces et de poursuivre ses études anthropolo-

giques sur l'art et les artistes locaux¹. L'approche d'Himmelheber est considérée comme influente et novatrice pour l'époque, notamment parce qu'il est l'un des rares à avoir identifié, reconnu et étudié l'individualité des artistes africains ainsi que les processus de création propres à l'Afrique. Il n'en reste pas moins que sa mission dans la colonie belge, influencée par la politique culturelle coloniale en vigueur, avait principalement des fins commerciales : soutenue par des mécènes privés et par les musées ethnographiques de Genève et de Bâle, l'expédition lui permit de ramener en Europe des milliers d'objets congolais.

Les abondantes archives documentant l'exploration de l'ethnologue constituent la pierre angulaire de l'exposition *Congo as Fiction*, pour laquelle des artistes congolais ou issus de la diaspora ont été sollicités par le musée, à l'instar de Sammy Baloji mais aussi de Sinzo Aanza, Fiona Bobo, Michèle Magema, Yves Sambu et David Shongo. Dans le cadre d'un programme de résidences d'artiste ou de commandes, ils ont créé des œuvres spécifiquement en lien avec le patrimoine d'Himmelheber. Au sein du parcours, des objets africains et des photographies historiques dialoguaient avec d'autres créations congolaises actuelles signées Angali, Steve Bandoma, Hillary Kuyangiko Balu, Aimé Mpane, Chéri Samba, Monsengo Shula et Pathy Tshindele.

Placé sous le commissariat de Michaela Oberhofer et Nanina Guyer, le projet curatorial affirme un discours critique explicite, ancré dans le champ des théories postcoloniales et décoloniales. Il s'agit de reconnaître la responsabilité de ce genre d'institutions dans les questionnements sur la provenance et la muséalisation des objets et de l'art d'Afrique, tout en participant aux débats actuels sur la décolonisation et la restitution. L'exposition entend également rompre avec l'hégémonie du discours occidental sur l'art africain, en donnant « carte blanche » à des artistes contemporains congolais et en s'intéressant au contexte

1. Sur cette expédition, voir : Michaela OBERHOFER, « Between Research and Collecting: Hans Himmelheber in the Congo, 1938/39 », dans Nanina Guyer, Michaela Oberhofer (dir.), *Congo as Fiction: Art Worlds between Past and Present*, Zürich, Musée Rietberg et Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2020, p. 31-50.

de création et d'acquisition des objets. À cet égard, la démarche entreprise par l'anthropologue belge Boris Wastiau lors de l'exposition *ExItCongoMuseum. Un siècle d'art avec ou sans papiers*, qu'il a dirigée au musée de Tervuren en 2000, fait office d'exemple précurseur. Tout en soulignant la violence des appropriations culturelles coloniales, Wastiau avait d'ores et déjà démontré l'importance de la « vie sociale des chefs-d'œuvre » en s'intéressant aux artistes producteurs, à la provenance et aux conditions de transit historique des objets congolais conservés à Tervuren¹. Reprenant l'idée du musée comme « zone de contact », il avait en outre pris l'initiative d'inviter en qualité de co-commissaire le plasticien et historien de l'art belgo-congolais Toma Muteba Luntumbue, afin qu'il dirige le volet artistique contemporain de l'exposition².



Sammy Baloji, *Kasala, The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error*, 2019. Installation comprenant un cor de chasse avec scarifications réalisé par le dinandier Guido Clabots à Dinant, Belgique, cuivre (dimensions variables) ; des miroirs avec impressions de photographies d'archives de Hans Himmelheber et d'impressions aux rayons X d'une figure de pouvoir acquise par lui, impression UV sur verre, cadre en laiton (dimensions variables) ; une reproduction d'une photographie d'archive du Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren ; et *Kasala*, vidéo HD, couleur, son, 30 min. Courtesy Galerie Imane Farès Paris, avec l'autorisation de Twenty Nine Studio & Production Bruxelles. © Sammy Baloji et Museum Rietberg Zürich ; photo Rainer Wolfsberger.

« *Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error* » : un processus de transmission historique et poétique

À Zurich, le propos curatorial et l'espace muséal ont été politisés par les interprétations critiques et alternatives des artistes congolais, à l'image du travail de Sammy Baloji montré dans la section « Pouvoir et politique » de l'exposition. À partir des archives d'Himmelheber, il a créé *Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error*, une installation protéiforme combinant des collages sur miroirs, des photos anciennes, une projection vidéo et un cor de chasse en cuivre sous vitrine. Dans la continuité de sa démarche documentaire et des travaux réalisés lors des résidences à Tervuren, Baloji part de données historiques et ethnographiques pour y appliquer

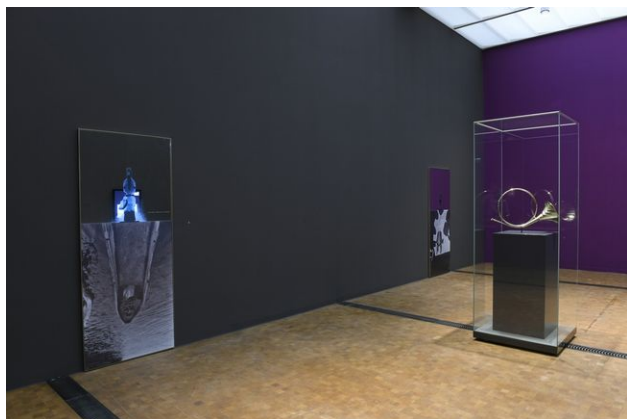
d'autres niveaux de lecture, d'autres possibilités de discours. L'un des principaux éléments de contre-récit réside dans l'invitation faite par l'artiste à l'écrivain congolais Fiston Mwanza Mujila afin qu'il rédige un *Kasala*, une forme d'expression métaphorique et poétique caractéristique de la culture luba.

À travers ce poème mêlant mythologie, histoire, cosmogonie, faits divers et généalogie, il s'agit d'appliquer, déclare Baloji, un élément de transmission luba mais aussi de régulation sociale puisant ses racines dans les traditions précoloniales, à une base de données historiques purement coloniales et scientifiques.

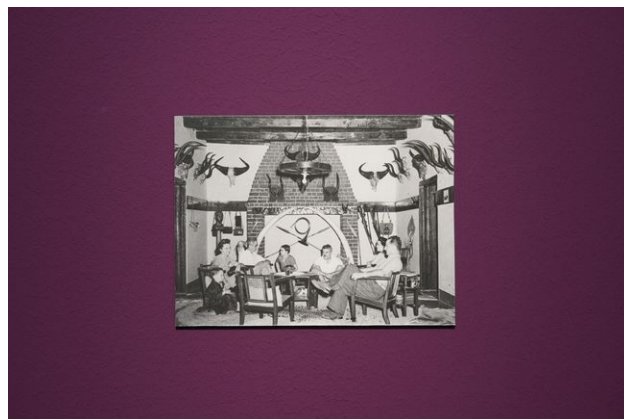
Lors du vernissage de l'exposition, Fiston Mwanza Mujila, accompagné de deux musiciens, s'est livré à une performance du *Kasala* prenant pour thème « l'erreur de Bende », une icône divine et ancestrale fondatrice de la culture luba, articulée à une série de malheurs qui ont ponctué l'histoire de la République démocratique du Congo. Baloji a préservé les traces de ce *Kasala* commémoratif dans un écran tactile interactif et dans

1. Boris WASTIAU, *ExItCongoMuseum. Un essai sur la « vie sociale » des chefs-d'œuvre du musée de Tervuren*, cat. exp., Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2000.

2. Toma Muteba LUNTUMBUE, Claire POINAS (dir.), *ExItCongoMuseum. Art contemporain*, cat. exp., Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 2000.



Sammy Baloji, *Kasala, The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error*, 2019, *op. cit.*



Sammy Baloji, *Kasala, The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error*, 2019, *op. cit.*

une projection vidéo entremêlant le Kasala performé avec des archives photographiques d'Himmelheber et des extraits du célèbre court-métrage *Les Statues meurent aussi* (1953) d'Alain Resnais et Chris Marker.

Au sein de son installation, Sammy Baloji fait effectivement référence à ce documentaire réalisé à la demande de la revue panafricaine *Présence africaine* sur l'art alors dénommé « nègre », qui fut condamné par la censure française en raison de son contenu ouvertement anticolonialiste. Prenant pour point de départ la question du patrimoine africain conservé dans les musées des puissances coloniales, les réalisateurs Resnais et Marker dénonçaient déjà l'ethnocentrisme et les mécanismes d'acculturation liés à la colonisation. D'après Baloji, le propos critique du film sur la « mise à mort » des objets n'a rien perdu de son actualité et demeure encore insuffisamment pris en compte : soumis au regard occidental et à de multiples processus de re-sémantisation, les objets destitués de leur contexte d'origine ne peuvent plus retrouver leurs fonctions et leurs significations culturelles. Pour appuyer ce constat, l'artiste a réalisé une vidéo compilant des extraits textuels tirés du court-métrage de Resnais et Marker avec des passages de la performance de Mujila et des images réalisées au scanner à rayon X et en 3D des objets issus de la collection d'Himmelheber. Baloji reprend ainsi les nouvelles technologies visuelles comme les techniques d'imagerie spectrale et de radiographie, utilisées par les musées pour mieux connaître la structure matérielle et le contenu interne des objets. De cette manière, il entend questionner la démarche scientifique mais

aussi les pratiques de spéculation qui sous-tendent ces nouvelles avancées technologiques, en soulignant que celles-ci ne permettent pas pour autant de retrouver la fonction première des artefacts, encore moins de les contextualiser. En complément, l'artiste a conçu des collages sur miroir dans lesquels il a juxtaposé des impressions générées aux rayons X des objets de la collection muséale avec quelques-unes des photographies documentant le voyage d'Himmelheber au Congo belge. Renvoyant le spectateur à son propre reflet, le miroir constitue de surcroît un stratagème participatif destiné à le conscientiser par rapport à ses propres projections vis-à-vis des objets et aux significations originelles qu'ils peuvent recouvrir, celles-ci étant désormais quasi imperceptibles sous les effets de la muséification.

Un acte de résistance : les scarifications gravées comme élément unificateur et identitaire

Pour son installation, Baloji a par ailleurs utilisé une photographie historique issue des archives de l'AfricaMuseum, montrant un intérieur bourgeois dans lequel trône, au milieu d'innombrables trophées de chasse, un instrument de musique accroché au mur. Il s'agit d'un cor de chasse que Baloji va reproduire pour créer une sculpture en cuivre martelé de motifs de scarifications, disposée dans une vitrine. Lotte Arndt analyse cet agencement en ces termes :

Dans ce travail, l'objet est façonné à partir de la photographie : l'archive coloniale génère l'œuvre tout en y incluant un geste de résistance. En scari-

fiant l'instrument, Sammy Baloji emprunte à un langage secret et codifié qui résiste aux déchiffrages coloniaux¹.

La reproduction de scarifications sur plaques de cuivre fait en effet partie des processus privilégiés de Baloji depuis son intervention à la Biennale de Venise en 2015, invité par l'artiste Vincent Meessen pour participer à l'exposition collective et transnationale qu'il avait orchestrée au sein du pavillon belge². Le plasticien congolais avait alors spécialement conçu l'installation *Sociétés secrètes* (2015) à partir de photographies conservées au musée de Tervuren et originellement destinées à étudier, classer et identifier les différentes sectes congolaises sur base de leurs scarifications corporelles à l'époque coloniale. Depuis, il utilise fréquemment ces motifs et ce matériau³, en référence aux pratiques esthétiques, culturelles et politiques des communautés précoloniales mais aussi aux formes d'oppression et d'exploitation de sa terre natale. Appliquées au cor de chasse, les scarifications ethniques servent de marqueur identitaire et font prévaloir le réel intérêt et les sujets des chasses coloniales, à savoir les territoires mais aussi les populations, leurs cultures, leurs traditions et leurs connaissances délibérément détournées sous l'emprise de la colonisation.

Baloji renvoie donc à la question de la collecte et de la chasse en contexte colonial, une thématique qu'il a déjà traitée par le passé⁴. En plaçant

le cor de chasse *in vitro*, le procédé de monstration par excellence des objets des « autres » par la culture dominante, il entend aussi se référer au concept de la « vie sociale des choses » développé par l'anthropologue indien Arjun Appadurai. Dans l'ouvrage pluridisciplinaire *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective* paru sous sa direction en 1986, Appadurai s'attarde sur l'existence sociale et culturelle des choses matérielles, en montrant comment les valeurs des objets fluctuent en fonction des échanges, des goûts, des usages et des mécanismes de circulation⁵. Revisitant ce concept, Baloji remplace symboliquement l'objet ethnographique par le cor de chasse scarifié dans la vitrine et l'intègre dans un dispositif artistique composite. De cette façon, il questionne à la fois les procédés occidentaux d'appropriation et de muséification du patrimoine africain et les diverses interprétations imputées à ces « objets en diaspora », pour reprendre l'expression de John Pepper⁶.

Se réapproprier l'archive : vers des stratégies de contre-narrations postcoloniales

L'installation *Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error* relie les considérations de Baloji sur les récits coloniaux et les rapports de force et de pouvoir entre l'Europe et l'Afrique aux phénomènes de « translocations patrimoniales » décrits par Bénédicte Savoy pour désigner les déplacements, les spoliations et les appropriations de biens culturels africains⁷. L'ensemble créé à l'occasion de *Congo as Fiction* met

1. Lotte ARNDT, « Sammy Baloji, Kasala: The Slaughterhouse of Dreams or the First Human, Bende's Error », juin 2020. Voir : <<https://imanefares.com/expositions/1328/>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Katerina GREGOS, Vincent MEESSEN (dir.), *Personne et les autres: The Belgian Pavilion at the 56th International Art Exhibition La Biennale di Venezia*, Milan, Mousse Publishing, 2015.

3. Parmi la production artistique de Baloji, plusieurs œuvres reprennent ces motifs de scarifications martelées sur des plaques de cuivre, comme les installations *Sociétés secrètes* (2015) et *The Other Memorial* (2015) présentées à la 56^{ème} Biennale de Venise, les sculptures *Johari – Brass Band* (2020) au Grand Palais à Paris, ainsi que certains travaux montrés en 2016 lors de son exposition solo *802. That is where, as you heard, the elephant danced the Malinga. The place where they now grow flowers* à la galerie parisienne Imane Farès.

4. Cette thématique fut au cœur des travaux réalisés par Baloji pour son exposition *Hunting & Collecting*, présentée au Mu.ZEE d'Ostende en 2014. Voir le catalogue de l'exposition : Lotte ARNDT, Asger TALAKSEV (dir.), *Sammy Baloji. Hun-*

ting & Collecting, Ostende, Mu.ZEE et Paris, Galerie Imane Farès, 2016. Voir aussi Mathieu K. ABONNENC, Lotte ARNDT & Catalina LOZANO (dir.), *Ramper, dédoubler. Collecte coloniale et affect*, Paris, B42, 2016 (en particulier p. 138-171).

5. Arjun APPADURAI (dir.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Londres et New York, Cambridge University Press, 1986. Voir notamment le chapitre d'Igor KOPYTOFF, « The cultural biography of things: Commoditization as process », p. 64-92.

6. John PEPPER, « Africa's Diasporas of Images », *Third Text*, vol. 19, n° 4, juillet 2005, p. 339-355.

7. Voir en particulier : Felwine SARR, Bénédicte SAVOY, *Restituer le patrimoine africain*, Paris, Seuil, 2018 et Bénédicte SAVOY, Felicity BODENSTEIN, Merten LAGATZ (dir.), *Translocations: Histories of Dislocated Cultural Assets*, Bielefeld, Transcript, 2021.

également en lumière l'étendue et l'évolution manifeste de la technique et de la réflexion de Sammy Baloji au fil du temps, passant d'une esthétique d'abord centrée quasi exclusivement sur la photographie et l'image spectrale à une pratique davantage tridimensionnelle et performative, qui multiplie les médiums artistiques et les références épistémologiques.

Associées à une démarche documentaire et un travail de terrain, les œuvres de Baloji reposent sur une utilisation critique de données historiques et ethnographiques, lui permettant ainsi de mesurer les effets de l'« hantologie coloniale¹ », soit les traces spectrales du colonialisme qui informent, à de multiples niveaux, les sociétés actuelles. Les « performances de l'archive² » orchestrées par l'artiste se fondent en outre sur la conjonction des temporalités précoloniale, coloniale et post-coloniale, induisant des échanges interculturels et des « allers-retours » spatiaux et temporels entre l'Afrique et l'Europe et, plus singulièrement, entre le Congo et la Belgique. Ces liaisons intercontinentales sont renforcées par la consécration et la position influente de Baloji dans le monde de l'art contemporain³, mais aussi par son parcours « transnational », son rôle de commissaire d'exposition⁴ et son travail d'organisateur et de soutien à la création artistique au Congo (notamment via l'association Picha et la Biennale de Lubumbashi dont il est le co-fondateur).

1. Reprenant le néologisme derridien, l'historien de l'art T. J. Demos met en avant le concept d'une « hantologie coloniale » dans l'art contemporain pour désigner la pratique d'artistes qui opèrent une sorte de « migration inversée » en retournant dans la postcolonie afin de suivre les traces latentes et les effets contemporains du colonialisme : T. J. DEMOS, *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2013.

2. Maëline LE LAY, « Performer l'archive pour réécrire l'histoire : l'exposition Congo Far West au Musée Royal de l'Afrique centrale de Tervuren », dans M. Le Lay, D. Malaquais, N. Siegert (dir.), *op. cit.*, p. 107-123.

3. En 2020, Baloji a fait son entrée dans le classement des « cent personnalités les plus influentes du monde de l'art contemporain », selon la liste annuelle établie par la revue britannique *Art Review*.

4. L'artiste a notamment été le co-commissaire de l'exposition *Congo Art Works. Popular Painting* (2016-2017) au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles et de l'exposition *Congo Stars* (2018-2019) à la Kunsthaus Graz en Autriche.

Au regard des intrications de plus en plus manifestes entre art contemporain, archives et production critique du savoir, la pratique esthétique et réflexive de Baloji induit des « tactiques critiques », pour paraphraser Giovanna Zapperi, c'est-à-dire des :

questions [qui] se traduisent dans des formes d'expérimentation [...] où la mémoire se configure comme une sorte de temporalité subjective. Un usage critique de l'archive devient alors une sorte de restitution, dans le présent, d'une information historique souvent perdue ou oubliée⁵.

En se réappropriant les formes de l'archive coloniale et en exhumant les traces d'un trauma historique, en l'occurrence celui de la colonisation, de l'oppression et de l'assujettissement de son pays, Baloji façonne des contre-narrations qui ébranlent l'ordre idéologique et symbolique dominant. Autrement dit, ses reprises artistiques de l'archive s'attellent à démanteler ce que le philosophe congolais V. Y. Mudimbe a nommé l'« invention de l'Afrique⁶ », à savoir la conceptualisation de l'Afrique en tant qu'objet de savoir par l'Occident.

En définitive, les questions soulevées à travers le travail de Sammy Baloji participent aux divers débats publics en cours, que ce soit sur l'héritage et la mémoire de la colonisation, sur la muséification des biens culturels africains et la question de leur restitution⁷ ou encore sur la légitimité des collections et institutions ethnographiques. Si le contexte et le lieu dans lesquels s'insèrent les collaborations entre Baloji et les deux institutions analysées diffèrent – le musée de Tervuren est un musée ethnographique implanté dans une ancienne métropole coloniale, alors que le Rietberg zurichois est consacré aux arts extra-euro-

5. G. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 8-9.

6. Valentin Y. MUDIMBE, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

7. Cette problématique a d'ailleurs été traitée par Baloji dans sa série photographique *Allers et Retours* (2009), pour laquelle il a mené un travail documentaire sur la collection de restes humains de l'Institut Royal des Sciences naturelles à Bruxelles, en particulier sur le crâne du chef congolais Lusinga, assassiné en 1884 lors d'une expédition commanditée par le général belge Émile Storms.

péens et que la Suisse n'a pas de passif colonialiste propre –, elles ont chacune donné l'occasion à l'artiste de s'immiscer au cœur de l'archive coloniale et de déjouer le pouvoir et l'autorité qui lui sont imputés. Ses interventions au sein de ces deux institutions européennes ont donc engendré des moments de présentation importants, à la portée critique évidente. Bien qu'inévitablement liées au lieu qui les produit et les accueille, les expositions de Baloji conçues à partir d'archives muséales avaient pour objectif d'être également significatives dans d'autres espaces. L'artiste a en effet tenté de concevoir un dispositif artistique et un discours polysémique qui puissent fonctionner au-delà du contexte strictement ethnographique et colonial, comme ce fut le cas de ses travaux pour *Congo Far West* montrés dans de nombreux endroits, y compris au Congo, mais aussi de son installation *Kasala* présentée à la 22^e Biennale de Sydney et à la galerie parisienne Imane Farès en 2020.

Alisson BISSCHOP

L'archive dans la broderie contemporaine : un geste politique ?

L'archive photographique de fil en aiguille

Au fil du temps, je brode, je brode sur des images que je transfère sur un tissu de lin ou de coton. Lorsque je commence une broderie, je m'arrête longuement sur une image que je transforme de fil en aiguille. Je suis, en quelque sorte, à la recherche de leur aura perdue dans la reproductibilité technique¹. Je brode un sens à ces images de femmes inconnues qui ont travaillé dans des usines textiles au temps des ouvriers et des machines. À l'époque, pour tenir lors de journées épuisantes, elles chantaient au rythme des outils techniques qu'elles manipulaient et les gestes répétitifs devenaient des motifs sur leurs toiles de vie. Je brode, au rythme des gestes, au même rythme des mains et des aiguilles qui ont piqué autant de fois le tissu d'une vie consacrée à la réalisation d'un trousseau² de mariage. Je brode des motifs donc, qui apparaissent à des endroits hasardeux sur mon tissu, de manière fragmentaire, à l'image de la nature même des photographies que j'utilise : des fragments témoins, toujours susceptibles d'être promus au statut d'archive.

Dans le cadre d'une recherche-crédation sur la dimension politique du geste artisanal, je travaille sur une série de productions plastiques. Il s'agit de broderie sur des images historiques de l'industrie textile, issues d'archives numérisées et/ou tangibles en lien avec le département du Gard. Cette série correspond à la première partie de ma recherche doctorale, qui porte sur les notions de mémoire et de temps, dont le passé cévenol de production de soie est la matière première de ce

travail. Enfin, cette série sera exposée sous la forme d'installation, mêlant différents produits faits de soie et qui sont en écho avec la production passée dans les Cévennes, tels que les bas, les colants et des fils.

Afin de situer ma pratique plastique dans le champ des pratiques contemporaines de l'art textile, j'ai pu constituer un corpus iconographique d'artistes qui interviennent également sur des images avec de la broderie. Ainsi, j'ai pu constater que la notion de mémoire et de constructions de l'imaginaire collectif semble revenir de manière presque systématique dans leurs œuvres. À l'image du travail de l'artiste photographe Héra Ammar, notamment dans l'installation *Tarṣ* (broderie en arabe) où elle a brodé avec du fil rouge des images d'archives et de photos récentes prises par elle-même. Ainsi, l'artiste relie le passé et le présent de l'histoire révolutionnaire de la Tunisie, au moment de la libération des images et de leur fonction propagandiste après la chute de la dictature³. Dans une approche plus intime, *Photos souvenirs* (2018) est une série de broderie composée de photographies documentaires de la vie de l'artiste Carolle Bénitah. À travers la broderie, elle met en lumière l'enfermement des femmes au sein de l'institution familiale dans le but de déconstruire le mythe de la famille idéale⁴.

Les pratiques textiles contemporaines sont généralement abordées dans leur dimension culturelle et certains sujets reviennent plusieurs fois : l'identité, le genre, le féminisme et les théories postcoloniales et/ou décoloniales. Ces éléments sont, par exemple, illustrés dans les travaux de

1. Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2016.

2. Un trousseau est un ensemble de linge que devait coudre et broder une femme avant de se marier, pour préparer sa dot pour le mariage. Cette pratique était courante dans la classe aristocratique durant plusieurs siècles. Les savoirs du fil ont été conseillés pour l'éducation de femmes, pour endormir les esprits trop curieux.

3. Icaro FERRAZ VIDAL JUNIOR, « Tisser le temps à travers les images : entretien avec Héra Ammar », *Buala*, 2015. Voir : <<https://www.buala.org/fr/tete-a-tete/tisser-le-temps-a-travers-les-images-entretien-avec-hela-ammar>>, consultée le 14 juillet 2021.

4. Carolle Bénitah explique sa démarche plastique sur le site internet de l'espace d'exposition et de recherche artistique « Le Cube » à Rabat. Voir : <<https://lecube-art.com/artiste/carolle-benitah/>>, consultée le 14 juillet 2021.

Julie Crenn, qui consacra une recherche doctorale à l'art textile contemporain, à partir d'un cadre théorique postcolonial principalement basé sur les concepts développés par le philosophe et écrivain antillais Édouard Glissant¹. Dans cette recherche, la critique d'art et commissaire indépendante, analyse un grand corpus d'artistes phares de la production textile, parmi lesquels figurent Yinka Shonibare, Mona Hatoum, Kimsooja, Louise Bourgeois, Tracey Emin ou Joana Vasconcelos.

Dans ce type de travaux, les analyses des œuvres des artistes textiles sont généralement réalisées en prenant appui sur leur discours ou sur leur réception. Je voudrais ici rajouter à cette analyse une autre dimension. Je voudrais ouvrir une autre lecture sous l'angle méthodologique de la sociocritique, qui envisage l'artiste comme un « sujet culturel » reflétant dans son œuvre l'esprit de son époque. La sociocritique, au croisement du matérialisme historique et de la psychanalyse (les structures mentales), est une méthodologie qui s'intéresse à l'étude des œuvres culturelles et artistiques, en s'attardant sur l'univers social afin d'étudier l'incorporation de l'histoire dans l'espace multidimensionnel du sujet culturel².

À l'époque de son émergence dans le champ littéraire des années 1980, il s'agissait d'une perspective nouvelle pour l'analyse sémiotique des textes opposée au structuralisme, une « sociosémiotique ». Le but est donc de dégager la *société* des œuvres à travers une analyse immanente, « analysable » dans les caractéristiques de leurs mises en forme et qui sont :

rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité. L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet d'expliquer la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) des textes, d'évaluer et de mettre en valeur leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard du monde social³.

Ainsi, en prenant en compte cette perspective, il s'agira de s'attarder sur la pratique pour dégager leur signification. Pourquoi broder sur des images ? Le « geste broder » garde-t-il un sens au-delà du discours annoncé ? Pourquoi la matière est activée d'une manière si latente, si récalcitrante ? Dans quelle mesure cette pratique sociabilise avec le passé et le présent de nos sociétés ? Il ne s'agit donc pas de négliger les discours des artistes ou la réception de leurs œuvres, mais de mettre également en contexte leur pratique comme faisant partie d'une totalité⁴.

En effet, le caractère chronophage des techniques traditionnelles telles que la broderie agit comme un contrepoids face aux rythmes de la vie contemporaine. Je voudrais montrer ici que le geste politique réside non seulement dans le contenu et le message explicité par l'artiste, mais également dans l'acte de broder sur ces images. Cette tension de rythme entre pratique analogique et numérique devient un véritable enjeu politique dans la modernité tardive. La question des rythmes, selon Jean-Claude Schmitt, « est pleinement une question politique » et « le lieu du pouvoir⁵ ». Étant donné que le rythme est « le produit d'une imbrication de structures systématiques et de structures psychologiques individuelle⁶ », il n'est pas à l'abri des rapports de pouvoir inégaux.

Dans le contexte actuel, alors que l'accélération est devenue un trait distinctif des sociétés, l'usage de pratiques artisanales dans les pratiques plastiques contemporaines révèle ainsi des enjeux sociétaux autour des rapports au rythme⁷. C'est le

concepts, voies d'avenir », *Pratiques* [en ligne], n° 151-152, 2011, p. 7-38. Voir : <<https://journals.openedition.org/pratiques/1762>>, consultée le 14 juillet 2021.

4. Edmond CROS, « La notion de Totalité - Structures binaires et morphogénèse. - Le sujet culturel en tant que Tout », 2016, <<https://www.sociocritique.fr/?La-notion-de-Totalite-Structures-binaires-et-morphogenese>>, consultée le 14 juillet 2021.

5. Jean-Claude SCHMITT, *Les Rythmes au Moyen Âge*, Paris, Galilée, 2016.

6. Hartmut ROSA, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010, p. 20

7. Thomas GOLSENNE, « Artisanat et révolution », *Motifs, Cahier de recherches*, 2017. Voir : <<https://motifs.hypotheses.org/556>>, consultée le 14 juillet 2021.

1. Julie CRENN, *Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles*, Thèse en Art et histoire de l'art, université Michel de Montaigne – Bordeaux III, 2012.

2. Mon travail s'inscrit dans le sillage de la méthodologie sociocritique en arts plastiques développée par le professeur Valérie Arrault (Université Paul Valéry Montpellier).

3. Pierre POPOVIC, « La sociocritique. Définition, histoire,

constat qui est mis en lumière dans *Accélération*, l'ouvrage du philosophe et sociologue allemand Hartmut Rosa paru en 2010. Dans cette analyse sociologique, la société moderne est définie comme une

société d'accélération, au sens où l'accélération technique et l'accélération du rythme de vie y apparaissent simultanément, ce qui signifie que le lien entre processus d'accélération n'est pas d'ordre logique ou analytique, mais culturel et/ou structurel¹.

Le philosophe cherche à intégrer une perspective temporelle dans les enjeux sociaux, où l'accélération se révèle comme « un point critique au-delà duquel il est impossible de maintenir l'ambition de préserver la synchronisation et l'intégration sociales² ». Le contexte social et culturel des œuvres fait apparaître en filigrane les rapports aux particularités de la « postmodernité », celles de la désynchronisation et de la désintégration de tous les aspects de la vie sociale, politique et économique. Dans une perspective technocritique³, ceci peut être expliqué en grande partie parce que les rythmes sociétaux sont imposés par la machine, depuis les débuts du processus d'industrialisation. Le corps est réduit à l'asservissement de l'outil technique, devenant un instrument de celui-ci. Selon Jacques Ellul⁴, la technique, issue d'une idéologie machiniste⁵, est devenue un système à part entière, autonome, imposant ses propres rapports à la relation humain-nature, colonisant tous les aspects de la vie, même les plus intimes⁶.

Ainsi, les images, auparavant issues de la photographie argentique, sont les témoins de l'accélération technique et du rythme de vie annoncé par Hartmut Rosa. Aujourd'hui, celles-ci circulent à la

vitesse de l'avènement des moyens techniques de partage, « le réseau et la photo-numérique ont façonné un nouveau mode d'existence des images : la profusion et le flux⁷ ». Dans le livre *La Photo numérique. Une force néolibérale*, l'historien et théoricien de la photographie André Rouillé, met en lumière les liens entre le statut de l'image contemporaine et le néolibéralisme, en prenant les points de rupture entre la photo-numérique et photo-argentique. La photo-numérique est à l'image de ce modèle économique : elle est un signe dans le flux affiché à l'écran plutôt qu'un objet minutieusement révélé par l'exécution des procédés exercés par un·e photographe, qui a un regard fixé et réfléchi sur un moment, un événement, un lieu, une personne. Les images sont donc systématiquement banalisées selon l'auteur.

Dans ce contexte, les points brodés sur des images interrompent la vitesse de (re)production des images, invitant à poser le regard. C'est ce qu'exprime le travail de Diane Meyer, photographe et brodeuse, qui fait partie des artistes qui affirment une portée critique à l'égard de la photographie numérique. Dans ses réalisations, les points-croix deviennent des pixels sur des images chargées du poids historique. Selon l'artiste, l'usage de cette technique née à partir de recherches dans le but de trouver des techniques traditionnelles et analogiques aux images numériques, permet de mettre en valeur la matérialité, la photographie comme un objet⁸.

Enfin, il existe une grande production de recherches consacrées à l'art d'archives ou à l'usage des archives dans l'art. Néanmoins, je n'ai pas pu trouver des recherches consacrées exclusivement à un corpus d'artistes qui interviennent avec du textile des photographies d'archive. Pour trouver une origine de cette pratique précise, on peut remonter au travail de Louise Bourgeois. En 2001, l'artiste française fait son premier livre en tissu, *The Trauma of Abandonment*, où elle a brodé avec du fil rouge des phrases et des formes sur des photographies de famille. La série retrace le vécu

1. Hartmut ROSA, *op. cit.* p. 199.

2. *Ibid.*, p. 35.

3. François JARRIGE, *Technocritiques, Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La découverte, 2016.

4. Historien, sociologue et philosophe. Figure référentielle du courant technocritique dans le champ des sciences sociales français.

5. Cf. Lewis MUMFORD, *Technique et Civilisation* (1933), Marseille, Parenthèses, 2016.

6. Patrick CHASTANET, *Introduction à Jacques Ellul*, Paris, La Découverte, 2019.

7. André ROUILLÉ, *La Photo numérique. Une force néolibérale*, Paris, L'échappée, 2020, p. 86.

8. Entretien avec l'artiste sur le site Le Temps de Broder. <<https://www.letempsdebroder.com/portraits/diane-meyer/>>, consultée le 14 juillet 2021.

de l'artiste au moment où son père partit à la guerre. La présence du fil accentue la tension entre la vie et la mort, entre la mémoire et l'oubli, puisque ces fils rouges se battent pour un dernier espace d'existence, en même temps qu'ils révèlent les traces de l'expérience traumatique. Louise Bourgeois peut ainsi être considérée comme une des artistes à l'origine d'une des caractéristiques de l'usage d'archive en broderie, celui de l'archive intime et des problématiques liées à la construction de soi. Dans une certaine continuité, des artistes plus contemporaines réactivent les archives intimes de la même manière. C'est le cas de Rosana Taormina et Carolle Bénitah, qui sera abordé dans la première partie de cet article.

De mon côté, dans ma démarche plastique, je n'utilise pas d'archives de l'intime. Ce qui m'intéresse dans l'usage des archives, c'est notamment le passé de la classe ouvrière dans les usines textiles. Mon objectif n'est pas de produire une forme de connaissance ou de travailler sur une sorte de fiction de leurs vies. En brodant des motifs, je voudrais évoquer le rythme dans l'usine, les cadences suivies par leur corps, mais également rappeler la notion d'accumulation présente dans l'accélération provoquée par l'industrialisation. Ces fils percés dans la toile sont une métaphore de leur existence et invitent le spectateur à s'arrêter sur ces images, voire sur des instants de leurs vies. Ceci est à l'image de la série des broderies de l'artiste autrichienne Tanja Boukal, qui travaille également avec des archives publiques ou provenant des institutions privées, dans une approche engagée à l'égard des inégalités sociales. Je m'inscris donc dans une démarche sensibilisée autour des problématiques contemporaines liées au monde du travail, notamment dans l'univers de production textile aux temps de la « *Fast Fashion* ». La démarche plastique de Tanja Boukal a davantage influencé mon travail. Ainsi, deux de ses réalisations seront abordées dans la dernière partie de cet écrit.

Dans le but de situer dans l'art archivistique les pratiques des artistes figurant dans ce corpus, la première partie sera consacrée à la définition de l'archive. Dans la deuxième partie, il s'agira de situer les pratiques textiles dans l'histoire de l'art, en relevant leur dimension politique. Le choix de ce corpus a été fait en fonction du rapprochement des artistes avec ma démarche plastique. Les

artistes travaillant sur cette pratique sont multiples et il serait nécessaire de consacrer plusieurs textes à leur analyse. En effet, la broderie sur photographies est très répandue ces dernières années, de nombreux artistes travaillent cette technique en soulevant différentes approches : Diana Meyer, Catherine Landry (Kaphéine), Max Colby, Hagar Vardimon, Richard Saja, Jose Ramussi, Stacey Page, Aline Brant, Aya Naidar, Mélissa Zexter, Hela Ammar, pour ne mentionner que les plus connus. Cependant, ce corpus d'artistes sera consacré principalement à l'analyse du travail de Carolle Bénitah, Rosana Taormina et Tanja Boukal. Elles illustrent deux pôles d'usage de l'archive assez marqués : l'archive intime et l'archive collective.

L'art du fil et l'archive : quelle définition ?

Tout d'abord, les photographies sont toujours susceptibles de devenir des archives, c'est pourquoi la broderie sur photo relève d'une réactivation de cette pratique, même si ces archives ne sont pas toujours issues d'archives institutionnelles. À cet égard, Allan Sekula, sociologue et photographe, affirme que la pratique photographique est intrinsèquement liée à la constitution de l'archive¹.

Selon Hal Foster, l'usage d'archive est un trait prédominant dans l'art contemporain depuis la fin du xx^e siècle², qu'il désigne comme une « pulsion d'archive ». Pour Foster cela s'explique par le fait que les artistes contemporains se trouvent confrontés à une réalité fragmentée, qui bascule entre les totalités symboliques de la modernité et un processus de déconstruction caractéristique de ce que nous considérons comme l'époque post-moderne. Le passage du xx^e au xxi^e siècle suscite une envie de connecter ces fragments historiques pour mieux comprendre leurs rapports au monde, en réactivant de manière résiduelle des imaginaires.

La définition de l'archive est très large et parfois elle ne correspond pas à ce que les profes-

1. Roberta AGNESE, « Éparpiller l'archive, thématiser l'archive : deux études de cas photographiques », *Marges*, n° 25, 2017, p. 103-119. Voir : <<https://doi.org/10.4000/marges.1325>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Hal FOSTER, *Bad New Days : Arts, Criticism, Emergency*, Londres, Verso, 2015.

sionnel les du domaine considèrent comme étant des archives, à l'instar des expositions telles que *Deep Storage* (1997), *Interarchive* (2002) ou *Archive Fever* (2008), dont la définition de l'archive est tirée notamment de celles proposées par Michel Foucault et Jacques Derrida. D'un côté, la définition renvoie le terme à un lieu où des signes sont réunis selon Derrida. D'un autre côté, au sens foucauldien, l'archive appartient à un système discursif régulateur. Cette dernière est cristallisée dans des expositions qui mettent en question les rapports de pouvoir qui résident dans l'action d'archivage¹. Enfin, trier, classer et archiver sont des traits qui dessinent les formes d'existence d'œuvres d'art contemporaines. Ces termes matérialisent des homologues structurales² du système bureaucratique, ce que Benjamin Buchloh a nommé l'esthétique d'administration dans les années 1990, et qui progressivement a évolué vers une esthétique de service³. Néanmoins, mon travail plastique ne s'inscrit pas dans les définitions auparavant évoquées, car je travaille directement avec des archives que je peux trouver dans les institutions. Ce qui m'intéresse est l'« objet-archive » dans sa matérialité, voire son existence. Ainsi que les possibilités des réactivations de mémoire du passé-présent de l'histoire industrielle.

En effet, mon travail et ceux des artistes de ce corpus s'inscrivent davantage dans la perspective de Hal Foster. Dans la mesure où, d'une part, l'usage de ces archives insiste sur une matérialité « récalcitrante » évoquée par le critique d'art à l'égard du travail des artistes tels que Tacita Dean ou Thomas Hirschhorn. D'autre part, l'usage de l'archive dans l'art a évolué ces dernières années pour aller vers la réactivation des imaginaires ou plutôt le fait de révéler, « *disclose* », pour recons-

truire le passé ou rendre visible des oublis⁴.

L'usage des archives dans l'art textile s'inscrit donc dans la définition développée par Hal Foster, notamment parce que la notion de matérialité est omniprésente. De plus, ces pratiques sont extrêmement chronophages, difficilement propices à la notion d'accumulation et de sérialité, ce qui fut un trait caractéristique des réalisations de l'art d'archive, à l'image du travail de Christian Boltanski. Hal Foster définissait la « pulsion de l'archive » comme la manière qu'ont les artistes de faire des connexions ou interconnexions entre passé et présent⁵. À cet égard, les fils de broderie matérialisent très bien ceci, de façon presque littérale, car une symbiose s'opère entre la signification de la matière, la technique et son statut dans l'histoire en tant que pratique traditionnelle.

Introduction à la broderie contemporaine : du politique dans le textile

L'art textile entraîne une dimension politique qu'il semble nécessaire d'introduire dans cette analyse. C'est pourquoi il est pertinent de situer la production de la broderie contemporaine dans un certain héritage des revendications politiques et sociales depuis la fin du XIX^e siècle : premièrement, la promotion des pratiques classées dans les « arts appliqués » au rang des beaux-arts ; deuxièmement, la signification historique du travail des aiguilles dans l'histoire des mouvements féministes.

En effet, en tant que pratique traditionnellement comprise dans le champ de l'artisanat, la broderie a été un moyen pour les artistes de contester la tradition classique des beaux-arts, en élargissant le champ des possibles, dépassant le classement des arts hégélien⁶. La broderie fait partie des techniques revendiquées par les mouve-

1. Patrice MACILLAUD, « Deep Storage (1997), Interarchive 2002), archive fever (2008) : l'art contemporain et les archives dans trois rétrospectives internationales », *La Gazette des archives*, n° 233, 2014. Les archives, aujourd'hui et demain... Forum des archivistes 20-22 mars 2013 (Angers) p. 61-74.

2. Concept utilisé en sociocritique pour désigner la correspondance d'un trait caractéristique d'une œuvre avec le système dominant où elle est située. Voir Edmond CROS, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

3. Nathalie DESMET, « De l'invisible comme un service artistique », *Marges*, n° 8, 2008, p. 86-99.

4. Gabriel FERREIRA ZACARIAS, « Entretien avec Hal Foster », *Marges*, n° 25, 2017. Voir : <<https://doi.org/10.4000/marges.1329>>, consultée le 14 juillet 2021.

5. Hal FOSTER, « An Archival Impulse », in *October*, vol. 110, 2004, p. 3-22.

6. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, Paris, PUF, 1953. Dans ce recueil de notes des cours le philosophe classe les arts dont l'architecture, la peinture, la sculpture, la musique et la poésie.

ments artistiques où l'horizon des changements sociétaux sous-entendaient une diminution de la fracture entre les beaux-arts, les arts appliqués ou l'artisanat. Plusieurs mouvements artistiques ont porté ces idéaux, en commençant par le mouvement *Arts & Crafts*, impulsé par la pensée de William Morris et John Ruskin au ^{xix}^e siècle. Puis ces ramifications et influences dans plusieurs pays européens en passant par l'esprit véhiculé dans l'Art nouveau, où il s'agissait d'envisager les pratiques artisanales comme un contrepoids idéologique au sein des sociétés industrialisées, en revalorisant les savoir-faire. En France, ces revendications ont également eu lieu sous l'égide des artistes révolutionnaires de la Commune de Paris, également à la fin du ^{xix}^e siècle. Cette année le Manifeste de la Fédération des artistes de la Commune de Paris d'avril 1871 commémore ses 150 ans. Dans ce document, les artistes en appelaient à réduire l'écart entre art et artisanat, ou « art industriel » et beaux-arts. C'était la condition nécessaire pour la constitution d'un « luxe communal », opposé au luxe bourgeois, où le travail artisanal serait envisagé comme une activité dans laquelle on trouverait du plaisir. Le luxe communal avait pour but la démocratisation du temps. Les travailleurs auraient ainsi un espace de la journée pour se consacrer à la poésie ou à la peinture, tout en conservant les autres activités manuelles ou serviles. Enfin, ceci signifierait la fin de la distinction des classes en matière des activités artistiques et intellectuelles¹.

Cet esprit de non-distinction entre beaux-arts et artisanat a pris également forme dans le mouvement DADA² et le Surréalisme, même si les frontières entre la fascination pour la machine et l'artisanat restent très ambiguës. Néanmoins, les artistes de ces mouvements ont vu dans les savoirs du fil une manière de faire un art pour tous, en fusionnant la vie et l'art et plus tard l'artisanat, l'art et l'industrie dans le projet Bauhaus. Malgré les différences sur le plan idéologique, notamment vis-à-vis de leur rapport à la technique, tous ces mouvements envisagent un projet civilisationnel

en élevant l'artisanat au rang d'œuvre d'art. Ils mettent aussi en valeur les rapports au travail dans un Occident qui embrassait le progrès technique au détriment des conditions de celles et ceux qui composaient sa force de travail.

Paradoxalement, le travail des aiguilles est devenu un outil de revendication au sein des mouvements féministes. Alors que les jeunes filles ont été historiquement obligées de suivre une éducation réduite à la connaissance de tous les savoirs ménagers, la broderie était conseillée non seulement pour décorer le linge de la maison, mais également pour éviter l'éveil de l'esprit à la réflexion³. L'univers textile, participant à la création du féminin⁴ et par extension à sa condition de soumission, a été détourné comme un élément d'émancipation féministe, encore aujourd'hui. Ce constat est illustré par le mouchoir des suffragettes élaboré en 1912 : une broderie sur lin de soixante-six noms des suffragettes emprisonnées pour leur participation au bris de vitres durant une manifestation. L'action de percer le tissu social pour dire « je suis là, je revendique mon existence » rend visible un corps longtemps relégué à la sphère domestique. En effet, selon Christine Bard, les points de départ furent marqués par le travail d'esthétisation du mouvement des suffragettes, un des traits caractéristiques de la deuxième vague du féminisme, qui marquera une constante pour les mouvements à l'avenir. En prenant des sources de langage plastique dans le vocabulaire esthétique de l'*Arts & Crafts*, ces mouvements ont donné naissance à un ensemble des stratégies politico-artistiques, telles que la scénarisation des manifestations où l'on peut voir les premières esquisses de l'art de la performance. Les déguisements évoquant de grandes femmes, parfois oubliées de l'histoire patriarcale, étaient mis en valeur par l'usage du textile⁵.

1. Thomas GOLSENNE, « Artisanat et révolution », art. cit.

2. Par exemple la broderie *La Symétrie pathétique* de Jean Arp, qui fut initié aux savoirs du fil par sa femme Sophie Taeuber à partir de 1915.

3. Voir le chapitre 8 « Causer ou bavarder, à deux et à plusieurs, à propos d'un tableau de Vuillard » dans Geneviève FRAISSE, *La Sexuation du monde. Réflexions sur l'émancipation*, Paris, Presses de Sciences Po, 2016.

4. Rozsika PARKER, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984), Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2019.

5. Christine BARD, « “Mon corps est une arme”, des suffragettes aux Femmes », *Les Temps Modernes*, n° 678, 2014, p. 213-240, <<https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2014-2-page-213.htm>>, consultée le 14 juillet 2021.

La broderie devient un point subversif dans les années 1960-1970 durant la troisième vague féministe¹ selon Rozsika Parker². Le livre *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984) semble être un catalyseur pour l'épanouissement de cette pratique. À cette époque, Annette Messager brodait des proverbes misogynes et Judy Chicago exposait *The Dinner Party*, aujourd'hui conservée au *Brooklyn Museum*. Cette installation était composée des multiples éléments dressés sur une grande table triangulaire, dont ses chemins de table brodés pour rendre hommage à 39 femmes de la mythologie, de l'histoire et de l'histoire de l'art. Enfin, la multiplicité des couches sémantiques du textile³ est largement investie par les artistes ou « *fiber* » artistes aujourd'hui. En plus d'être une matière chargée d'un poids historique, il faut noter sa présence dans la mythologie grecque, à l'image d'Arachné, Pénélope, Ariane, Philomène ou des divinités du destin, Les Moires. Un terrain pavé de métaphores, comme celles évoquées par Platon dans *Le Politique*, où il fait une analogie avec le métier de tisserand afin d'expliquer l'activité politique dans une société complexe. Dans le paradigme platonicien du tissage, l'« homme politique » a la responsabilité du pouvoir (le tisserand doit tisser), tandis que les autres activités socio-techno-économiques sont attribuées aux citoyens (l'ensemble d'activités pour la préparation au tissage)⁴. Ces traits se dessinent dans les pratiques plastiques des artistes qui composent ce corpus iconographique où le traitement des différents types d'archives bascule sur des conditions liées à l'intime pour aller progressivement vers des questionnements d'ordre collectif.

1. Carine KOOL, « La broderie, un art révolutionnaire ? La broderie, un "Art naturellement révolutionnaire" ou l'usage de la broderie par les artistes contemporains », <<http://www.koregos.org/fr/carine-kool-broderie-art-revolutionnaire/13182/>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Rozsika PARKER, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984), Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2019.

3. Rossella FROISSART et Merel VAN TILBURG, « De la tapisserie au Fiber Art : crises et renaissances au xx^e siècle », *Perspective*, 2016, p. 127-148.

4. Lambros COULOUBARITSIS, « Le paradigme platonicien du tissage comme modèle politique d'une société complexe », *Revue de Philosophie Ancienne*, Vol. 13, n° 2, 1995, p. 107-162.

De l'usage de l'archive dans la broderie contemporaine : de l'intime au collectif

Broder l'intime : Carolle Bénitah et Rosana Taormina

Sur une photographie en noir et blanc apparaît un groupe d'enfants, dont les visages sont couverts de grilles brodées au fil rouge. Ces enfants, différentes, sont malgré tout liées par les mêmes structures de grille, par le même vécu. Ce cliché appartient aux souvenirs de l'artiste marocaine Carolle Bénitah, il s'agit de photos de sa famille prises par l'artiste pendant huit ans. Elle s'est plongée dans un travail de recherche de terrain, d'observation et de distanciation avec cette première institution familiale, qui plus tard deviendra une série *Photo souvenirs*, parue sous la forme d'un livre chez Kerher Verlag en 2016. Selon l'artiste, en détournant la broderie et sa fonction faussement décorative⁵, elle procède également au détournement de l'album de photos de famille, cherchant à le transformer en anti-album. Carolle Bénitah brode principalement avec du fil rouge sur ses images, un fil d'Ariane qui permet de trouver des signifiants en rassemblant tous les points de fuite de son œuvre. Naturellement, le rouge renvoie à un ensemble des références dans l'inconscient collectif. On peut lire, dans une brève biographie⁶, que son travail est très inspiré par Louise Bourgeois, dans lequel on peut trouver un raccourci à l'ensemble de l'œuvre plastique de Bénitah. Pour Louise Bourgeois le :

Rouge est la couleur du sang. Rouge est la couleur de la douleur. Rouge est la couleur de la violence. Rouge est la couleur du danger. Rouge est la couleur de la honte. Rouge est la couleur de la jalousie. Rouge est la couleur des reproches. Rouge est la couleur des ressentiments.

Cette citation est brodée au fil rouge sur tissu recyclé dans *Tribute to Louise Bourgeois* (2002) de

5. Les mots de la propre artiste dans un interview faite par Fabien Ribery, <<https://lintervalle.blog/2018/11/06/la-famille-entre-realite-et-fiction-par-carolle-benitah-photo-graphe/>>, consultée le 14 juillet 2021.

6. « Carolle Bénitah, Biographie ». Voir : <<https://lecube-art.com/artiste/carolle-benitah/>>, consultée le 14 juillet 2021.

Marie-France Drumobel¹, affirmant ainsi l'existence d'un langage propre au textile. C'est pourquoi la démarche artistique de Carolle Bénitah rejoint le point subversif des artistes textiles féministes, car ces fils évoquent la condition des femmes au sein de l'institution familiale, leur enfermement, leur silence, leur univers peuplé « naturellement » de mouchoirs brodés, de nappes et de torchons.

Au-delà de la matière et des symboles ancrés dans l'imaginaire collectif, la technique est aussi un élément qui s'engage dans l'interprétation de l'œuvre de Carolle Bénitah, cette fois-ci pour évoquer des procédés de (re)construction de soi. Les motifs brodés sur des photographies intimes sont une métaphore du travail de construction de soi, un processus de transformation qui s'opère tout au long de la vie, à l'image de la technique : lente et minutieuse. L'emploi de cette métaphore est pareillement présent dans la démarche artistique d'autres artistes tels que Rosana Taormina. Cette artiste italienne transforme des archives intimes, mais sa démarche plastique s'éloigne d'une revendication féministe affirmée. L'artiste exprime son bouleversement personnel en réaction à la mutation de sa ville de naissance, dévastée par un tremblement de terre, qui provoque à son tour une mutation urbaine. L'espace est donc une des notions plastiques phares de ses séries, qu'elle mobilise en intégrant des cartes dans ses productions. Sur ces cartes elle brode des fils en connectant les territoires, où les notions de lien et de réseau deviennent omniprésentes. Ces notions transcrivent les rapports sociaux qui se construisent dans les lieux, matérialisés par les fils. Pour Rosana Taormina, la réactivation du passé de sa ville d'origine est représentée à l'aide de fils entremêlés qui traversent l'espace et le temps². Au-delà du discours énoncé par l'artiste, les liens entre espace et mémoire font résonance avec ceux des autres artistes textiles. Ces rapports laissent entre-

voir une réalité cachée et violente, à l'image de la série *No longer mine* (2019) mêlant cartes géographiques et livres d'histoire du pays d'origine de Brankica Zilovic. Dans cette série, l'artiste brode les contours limitrophes des territoires pour faire allusion au jeu apparemment naïf consistant à tracer un trait, un geste qui déterminera de manière arbitraire toute l'histoire d'une communauté.

Les démarches plastiques de Rosana Taormina et Carolle Bénitah semblent véhiculer des discours apparemment éloignés, alors qu'elles travaillent avec la même nature d'archives. Néanmoins, il s'agit de mettre en lumière le poids sémantique qui s'opère dans l'usage de l'archive privée, en rendant public ce qui appartient à la sphère de l'intime. Cette opération s'articule sur le plan du geste et de la pensée. Percer des photographies de soi-même, cela veut dire percer le tissu de la mémoire jusqu'à la guérison, comme une sorte de nettoyage spirituel. L'usage de la broderie fonctionne comme une analogie du processus photochimique, dont les deux techniques rejoignent la même fonction, celle de révéler. Nous pouvons également évoquer ici le mythe grec de Philomène et Progné. Dans ce mythe, Philomène a subi un viol de la part de son beau-frère qui lui coupa la langue pour camoufler son crime. Empêchée de parler, elle tisse un message pour sa sœur. Cette référence habite l'imaginaire collectif et témoigne de la fonction communicante du textile³. Cette opération est dédiée à l'affichage, comme ce fut le cas pour l'œuvre de Louise Bourgeois, qui voyait dans l'art une façon de guérir son passé troublé par la violence.

Dans une perspective technocritique, le geste d'afficher ce qui relève de l'intime laisse entrevoir des similitudes avec certains dispositifs d'affichage de soi. Il est difficile de ne pas faire un parallèle avec la construction de soi à l'ère numérique, étant donné qu'aujourd'hui l'espace du numérique se confond avec celui de l'espace palpable. Les individus sont amenés à publier des instants de leur vie en continuum, participant à une narration de l'histoire de soi disponible en ligne, assez mal-

1. Léonie LAUVAUX, « L'expression de la violence dans la broderie contemporaine. Suivre le fil rouge de l'histoire des femmes », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n° 15, 2020, <<https://journals.openedition.org/cel/7816>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Charlotte VANNIER, *De fil en aiguille. La broderie dans l'art contemporain*, Paris, Pyramyd, 2018.

3. Anna IUSO, « Ma vie est un ouvrage à l'aiguille. Écrire, coudre et broder au XIX^e siècle », *Clio*, n° 35, 2012, p. 89-106. Dans cet article l'auteur met en lumière les rapports historiques entre écriture et textile. Étymologiquement les rapports témoignent : texte, *textere*, textile, tissage.

léable¹, à l'image des fils qui transforment les photos d'archive en narration. Néanmoins, il y a une différence, qui réside dans les rapports au temps des techniques employées pour créer ces fictions. L'intervalle créé par un temps plus large d'exercice agit comme une rupture, percée dans le rythme du flux numérique.

Enfin, les fils brodés sur des photos renvoient à la notion de trace et à son origine étymologique, celle de vestige. À cet égard, Carolle Bénitah et Rosana Taormina, ne manifestent pas dans leur pratique la remise en question de la reproductibilité technique à l'ère numérique, ne voyant pas l'archive comme un vestige témoin d'une autre époque. Néanmoins, plusieurs artistes mobilisant la même démarche plastique manifestent leur envie de travailler avec des vestiges d'une autre époque où les images et l'information ne circulaient pas dans un flux perpétuel en réseau. Les vestiges d'une ville natale ruinée par une catastrophe naturelle ou ceux d'une vie de famille remplie de secrets représentent des stratégies esthétiques de l'intime, qu'à son tour révèlent des réalités collectives. D'autres artistes peuvent s'inscrire dans des démarches similaires, à la manière de Stacey Page, José Romussi ou Maité Ortega. Dans leur travail, la nature de l'archive est légèrement différente, s'agissant principalement des portraits de personnes inconnues. Ces artistes deviennent en quelque sorte des archivistes indépendant·es, qui se promènent dans les brocantes à la recherche de représentations de personnes² inconnues et oubliées. Le portrait-carte, démocratisé par le processus d'industrialisation, est un homologue au *selfie* à l'ère de la révolution numérique. Opérant une remise en question de la reproductibilité de l'identité d'un individu contemporain, ces artistes défient l'avatar du *selfie* et l'alter ego numérique. « Travailler avec ces vestiges participe à l'extinction de la vie humaine telle que nous la connaissons³ », manifeste Stacey Page. Cette opération consiste donc à mettre en contraste la légèreté de la construction de soi sur les réseaux sociaux avec

la complexité et le poids du temps résidant dans une pratique manuelle.

L'imaginaire collectif au rebours de la banalisation : les archives brodées de Tanja Boukal

Ma recherche plastique a été bouleversée par la rencontre avec le travail de Tanja Boukal, artiste autrichienne qui a fait ses études de broderie à Vienne et a suivi des formations auprès de plusieurs artistes. C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à travailler avec des archives de l'industrie textile. Sa pratique est mise au service des archives, avec la même envie de rendre visible la réalité des invisibilisé·es, souvent victimes de l'oppression. Dans le travail de Tanja Boukal s'opère l'activation d'une immensité d'éléments chargés symboliquement, à la manière de *Where the flowers bloom* (2008), une série composée d'images tissées et brodées d'enfants réfugiés noyés. À côté de chaque enfant apparaît une fleur en relief. Le choix d'utiliser des fleurs n'est pas anodin. Ces motifs sont présents pour inciter les spectateur·rices à s'engager dans la compréhension d'un autre langage. L'ensemble met en scène plusieurs signifiants : la technique de broderie en relief pour exécuter les fleurs, le « *stumpwork* » qui est une tradition textile anglaise, qui à son tour renvoie à une autre tradition développée plus tard dans l'Empire britannique victorien : la « *floriographie* ». À cette époque, les fleurs étaient source de langage, employées comme des signes pour exprimer ce qui est difficile à dire. Ainsi, les histoires meurtrières, noyées dans les flux d'images, sont en quelque sorte éternisées, invitant les spectateur·rices à poser leur regard sur elles. De cette manière, le temps d'observation est élargi, à l'image de la technique chronophage qui a contribué à faire sortir ces images de la brièveté du temps de prise par l'appareil⁴. Un temps de contemplation qui est toutefois extrêmement difficile à tenir, autant pour l'artiste que pour les spectateur·rices.

1. Personnalisable comme pour les *stories* sur *Instagram* avec des filtres de plus en plus performants.

2. D'après la définition de « portrait » chez Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010.

3. Charlotte VANNIER, *op. cit.*, p. 108.

4. Voir : « Tanja Boukal », <<http://www.boukal.at/en/exhibitions/where-flowers-bloom/>>, consultée le 14 juillet 2021.

Les techniques artisanales utilisées par cette brodeuse de formation tournent souvent autour du rapport au temps dans les sociétés modernes et des souffrances irrémédiablement attachées à l'idéal du progrès. Par l'évocation du temps, à l'image des artistes abordés plus haut, les notions de mémoire et d'histoire deviennent intrinsèques à sa démarche plastique. Cette invitation à s'attarder sur une image, invitation qui persiste dans ce dialogue engendré par la symbiose entre textile et archive photographique, est toujours présente dans son travail. Normalement, les réalisations de cette artiste autrichienne sont le résultat des recherches faites sur place en fonction des sujets qu'elle veut aborder dans ces lieux d'intervention. Cette série, extrêmement dérangeante, née apparemment de l'éveil de l'artiste lors d'une expérience dans un camp de réfugié·es à Mellila, l'a amenée à vouloir rendre visibles les vies perdues dans l'anonymat lors de la récente crise migratoire en Europe.

Dans une série dont le caractère dénonciateur n'est pas si sévère, Tanja Boukal s'est investie dans les archives municipales de la ville de Mulhouse. Elle a été amenée à travailler avec les archives de l'entreprise textile DMC¹ qui illustrent le passé industriel de cette ville, où ses friches sont devenues, en quelque sorte, attachées au patrimoine mulhousien. Durant cette résidence, le travail de recherche-crédation a été divisé en deux gestes : la série *Rewind Industry* et les workshops *Broder la Machine*.

En premier lieu, *Rewind industry* est une série de sept broderies superposées sur des photographies imprimées sur toile. L'artiste a élaboré des échantillons photographiques de l'usine qui à l'époque était un ensemble d'ateliers. Aujourd'hui, ce sont des friches industrielles, où les machines, qui ont

un temps rythmé et sonorisé la vie de l'atelier, ne sont plus là. Dans les photos en couleur, imprimées sur toile, Tanja Boukal a brodé à la machine le corps ouvrier dans le quotidien de l'usine. Ainsi, ces personnages qui figurent dans les archives en noir et blanc reviennent dans un présent où leurs gestes n'ont plus d'utilité, puisqu'ils ne peuvent plus assister ces machines disparues. Ces personnes sont sorties du contexte de travail, abandonnées dans leur usine, « ce que nous avons devant nous, c'est la perspective d'une société de travailleurs sans travail, c'est-à-dire privés de la seule activité qui leur reste. On ne peut rien imaginer de pire² ». Ainsi, cette série illustre bien ce qu'avait annoncé Hannah Arendt dans la *Condition de l'homme moderne* en 1958.

Ici, les notions plastiques de geste et d'outil prennent toute leur importance dans leur dimension symbolique. En effet, cette première production est une démarche médiée par les outils techniques que sont l'appareil photo et la machine à broder. Ce choix n'est pas anodin, car il parle du vécu des ouvrières et des ouvriers et du rapport à l'outil technique. Leur quotidien était rythmé par la machine. Celle-ci était la médiatrice de l'objet de travail, qui représentait une grande partie de leur existence. Ainsi, celles et ceux qui se trouvaient dans ces espaces vides reviennent dans le présent, où un instant de leur vie est matérialisé par une accumulation de fils, brodés à la cadence d'une machine.

Le discours véhiculé par cette série ne serait pas complet si nous ne considérions pas la suite de cette résidence à Mulhouse, qui a pris la forme de workshops collectifs, en investissant des lieux publics de la ville. Il s'agit d'ateliers de broderie point-croix utilisant les archives comme matière première. Cette fois-ci, ce sont les anciennes machines inutilisées de l'usine DMC qui sont brodées par les participant·es de l'atelier. Pour faciliter le travail, les photos sont agrandies et imprimées sur toile. Il faut par la suite remplir chaque pixel avec un diagramme précis. Cette facilité laissait libre place au geste répétitif ayant pour but le remplissage. Néanmoins, ce geste manuel dans cet ate-

1. Dollfus-Mieg et Compagnie, est une entreprise célèbre, connue pour leur gamme de fils à broder, au niveau international. Créée à la fin du XVIII^e siècle, cette usine profite de l'exception de l'interdiction de production indienne, imposée par Jean-Baptiste Colbert, afin de protéger la production du tissu français, qui à cette époque était au milieu d'une réforme de son industrie artisanale. À ce moment, Mulhouse n'appartient pas au territoire français, et cette exception privilégie son développement industriel, pour devenir dans un moment, une des villes les plus importantes de production textile.

2. Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Coll. Agora, CalmannLévy, 1961, p. 38.

lier acquiert une connotation davantage liée à la culture de l'artisanat, car il fait appel au travail collectif.

C'est une forme de jeu, parce que ces machines n'existent plus aujourd'hui, donc elles ne peuvent rien produire. Mais nous, nous pouvons recréer ces machines, parce que nous sommes toujours des brodeuses, même quand il n'y a plus de machines¹.

L'artiste ici évoque le pouvoir créateur et social de la main et du corps.

Il est intéressant de noter dans l'ensemble de cette démarche, la place symbolique de la photographie dans l'histoire industrielle. La photographie a joué un rôle ambigu dans cette histoire. D'une part, elle a été utilisée par Lewis Hine, par exemple, pour dénoncer et sensibiliser la population étasunienne sur le travail d'enfants dans les usines au début du xx^e siècle, notamment textiles. D'autre part, lors de sa démocratisation, la photographie a été un outil pour les mouvements ouvriers, regroupés dans l'APO (Amateurs Photographes Ouvriers), pour pouvoir parler de leur condition, s'émanciper de la seule tâche répétitive à l'usine, et surtout afin de montrer un mouvement social depuis l'intérieur².

Néanmoins, la photographie a beaucoup servi à l'industrie, notamment à la rationalisation des gestes des travailleurs. La chronophotographie se développe à partir de la moitié du xix^e siècle avec la naissance du concept de « moteur humain ». La fatigue des travailleurs est étudiée par les scientifiques, sous la base d'une conception mécaniste du corps qui émerge par l'application du modèle thermodynamique à tout organisme vivant. Selon ce modèle, le muscle fonctionne comme un moteur et chaque geste consomme de

l'énergie jusqu'à épuisement. À ce moment, le corps doit se reposer pour reconstituer ses réserves d'énergie. Cette conception permet d'évaluer précisément la dépense biologique de chaque geste et ainsi calculer le coût exact des marchandises, « on passe finalement du travail à la force de travail, entendu comme phénomène exclusivement physiologique³ ».

Les productions plastiques que Tanja Boukal a créées lors de sa résidence à la Kunsthalle ont fait partie de l'exposition « Le monument, le labeur et l'hippocampe » (Kunsthalle de Mulhouse, 2020). Cette exposition réunissait un ensemble d'artistes qui travaillent autour des imaginaires de l'industrie et de ses promesses du progrès, un horizon qui aujourd'hui se trouve de plus en plus remis en question par une société soumise au régime de l'accélération, où les gestes au travail sont dévalorisés, guidés par les machines. Dans un même temps, c'est ce contexte qui donne aux gestes, notamment artisanaux, une sorte de résistance et de contrepoids idéologique.

En guise de conclusion

Le travail plastique de Tanja Boukal engage l'ensemble des éléments présents dans tout le corpus artistique évoqué précédemment. Néanmoins, la complexité de ses gestes englobe une palette de thématiques plus large. Ainsi, elle aborde la mémoire collective, les rapports au travail, l'histoire des sociétés industrialisées, le travail des femmes au sein de l'industrie textile, l'industrie textile aujourd'hui délocalisée, le statut de la technique photographique et par extension le rapport sociétal à celle-ci. Dans son travail sont présentes les revendications de fusion entre art et artisanat et la valorisation du travail des femmes. Les images brodées n'ont pas besoin de texte, car le support fait le texte lui-même. Ma démarche plastique réunit plusieurs des stratégies esthétiques du corpus analysé. Néanmoins, le point de départ a été marqué par la découverte de Tanja Boukal.

1. Entretien pour le journal télévisé 19/20 Alsace, <<https://www.youtube.com/watch?v=MydYo6oJh0>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Ce mouvement fut l'objet de l'exposition « Photographie arme de classe » au Centre Georges Pompidou en 2018. L'exposition a tenté de montrer que la photographie a entretenu des rapports avec le pouvoir et a été utilisée comme véhicule idéologique de la puissance industrielle nationale, comme avec les clichés pris par François Kollar entre 1930 et 1960, qui illustrent la fierté de l'industrie française et de ses travailleurs.

3. Florent LE DEMAZEL, « Images et valeurs du travail. Les métamorphoses du corps ouvrier », *Débordements*, 2016, <<http://www.debordements.fr/Images-et-valeurs-du-travail>>, consultée le 14 juillet 2021.

Ainsi, j'ai commencé à broder sur des archives de l'industrie textile, en matérialisant l'accumulation des rythmes à l'aide de motifs.

Effectivement, ce qui est transversal à l'ensemble des artistes du corpus peut se réduire à deux opérations majeures. D'une part, la broderie agit comme catalyseur de la nature des archives photographiques comme l'évoque Allan Sekula, où :

la signification existe en un état qui est à la fois résiduel et potentiel. La suggestion des usages du passé coexiste avec une plénitude de possibilités, et cela parce que malgré la puissante impression de la réalité [...] les photographies en elles-mêmes sont toujours des expressions fragmentaires et incomplètes¹.

Ces artistes matérialisent les liens d'une réalité fragmentaire, réactivent des imaginaires, en s'inscrivant dans la définition d'art archivistique développée par Hal Foster. D'autre part, les travaux des aiguilles se situent dans une temporalité différente de celle qui domine les rythmes de vie contemporains, de plus en plus accélérés selon Hartmut Rosa, où les images sont banalisées dans les flux du régime néolibéral selon André Rouillé. À cet égard, l'acte de broder devient un acte de résistance à la reproductibilité technique de l'ère numérique, un arrêt, une pause, invitant à poser notre regard sur des images souvent banalisées. Enfin, cette pratique laisse apparaître en filigrane les enjeux sociaux de la modernité tardive, où le rythme est une question véritablement politique.

Victoria GOICOVICH

1. Cité par Roberta AGNESE, art. cit, p. 105.

Archives incarnées

RÉFLEXIONS SUR QUELQUES PRATIQUES ARCHIVISTIQUES QUEERS

Introduction : méthodologie queer et fictions de l'archive

Je ne me souviens pas. Je n'ai pas de mémoire. On ne m'a pas raconté d'histoire. Je n'ai pas été identifié·e dans les récits. On n'aura retenu aucun fait notable. Ou bien l'on n'aura pas retrouvé. De peur, de honte, d'interdits, on aura fait disparaître. On aura effacé les images et fait taire les voix. « On », c'est la main de cet homme blanc hétérosexuel universalisant légitimé comme neutre et qui sélectionne les archives, qui choisit ce qui est digne d'être mémorisé et raconté de ce qui ne l'est pas¹. Les creux de ce « on » forment des reliefs : corps marginal, pratiques minoritaires, performance de genre qui dérange. Cela affecte politiquement, socialement, intimement. C'est-à-dire que le corps s'en retrouve modifié au point d'incarner un écart aux normes corporelles, sexuelles et de genre. Et je ne sais que trop peu comment nous, queers, en sommes arrivés·es là.

« Queer » désigne ici un mouvement non homogène de personnes marginalisées en raison de leur orientation sexuelle, de leur corps ou de leur genre. Le terme est une insulte envers ces personnes, réappropriée en fierté. « Queer » renvoie avant tout au militantisme des trans*, des drags, des gouines, des pédés, notamment racisés·es. Les luttes queers, qui prennent ce nom dans les années 1990 aux États-Unis, cherchent à déconstruire les normes corporelles et de genre. C'est un ensemble de pratiques militantes, une position critique depuis les marges et jamais une essence. Les stratégies de luttes queers relèvent aussi bien de la démarche artistique que d'un militantisme plus classique (diffusion d'information, manifestations, groupes d'actions). Souvent, il s'agit également de stratégies micropolitiques : le terme provient de Félix Guattari et désigne l'étude des rapports

humains et de leur organisation politique à petite échelle. Au sein des politiques queers, le terme permet d'analyser la façon dont la résistance à la normativité s'inscrit dans l'intimité du quotidien, dans les relations interpersonnelles. La micropolitique permet ainsi de voir comment le militantisme queer marque le corps, comment les personnes incarnent cette résistance. Ce militantisme est intersectionnel, il est connecté aux luttes féministes, antiracistes, à l'anti-validisme, à l'anticapitalisme, à l'écologie, comme à toute lutte visant une déconstruction globale des oppressions. Car c'est bien cela, la position queer. C'est une « résistance aux régimes du normal² ».

L'oppression des personnes queers repose sur divers mécanismes systémiques. L'invisibilisation des identités minoritaires en est un. Ce que l'on ne nomme pas n'existe pas. Ce que l'on ne représente pas n'existe pas. Et comme le formule Adrienne Rich :

Dans un monde où le langage et la nomination des choses sont pouvoir, le silence est oppression et violence³.

En raison de ce violent silence, de cette invisibilisation, les archives queers sont partielles et lacunaires. Les racines de ce mouvement ont disparu. Il nous faut constituer une mémoire queer, inventorier les pratiques et se souvenir des luttes. Faire

1. Cf. Sophie WAHNICH, « Faire archives », dans Giovanna Zapperi, *L'Avenir du Passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 7-31.

2. « *Resistance to regimes of the normal* ». Traduction personnelle de Zoé Adam, dans Michael WARNER (dir.), *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2004 [1993], p. XXVI. Pour une définition plus complète des luttes queer, on peut se référer à l'article de Maxime CERVILLE et Nelly QUEMENER, « Queer », dans Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2016, p. 529-548.

3. « *In a world where language and naming are power, silence is oppression, is violence* ». Traduction personnelle de Zoé Adam, dans Adrienne RICH, *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose, 1966-1978*, New York, W. W. Norton & Company, 1979, p. 204.

entendre la rage, les affects politiques, les identités multiples, les luttes protéiformes, les corps réinventés et les révolutions quotidiennes. Notre généalogie n'est pas à retracer, mais à construire et inventer. C'est ce que nous souffle à l'oreille Monique Wittig :

Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente¹.

L'ordre hétérocisnormatif ne laisse que des fragments de ce que purent être les pratiques antérieures à la fin du xx^e siècle aujourd'hui qualifiées de queers. Mais nous pouvons retrouver des éclats, nous pouvons projeter nos affects dans ce qui est étiqueté par le régime hétérosexuel et qui a pu ne pas lui appartenir.

Inventer ses archives, c'est également en prendre la responsabilité au présent. La précarité des luttes queers rend difficiles leur mise en mémoire et leur transmission, ce que le rejet institutionnel complique d'autant plus². Le clivage entre institution et militantisme queer est accentué par les mécanismes d'instrumentalisation des luttes que produisent les méthodes classiques d'archivage, un écueil connu par les militantes queers :

Le traitement des archives des minorités par les services institutionnels les expose à la dépossession, la dispersion, l'invisibilisation. Il induit également une déformation des représentations et opère un tri inadapté aux critères des personnes concernées³.

Les archives queers doivent être gérées par les militantes si l'on veut éviter leur confiscation et leur instrumentalisation. Comme le dit Diego Marchante *aka* Genderhacker, militant et historien queer :

L'histoire a une façon un peu étrange de se raconter, l'histoire s'efface, il faut se rendre responsable de ce qui se passe avec l'histoire. Il faut la raconter et la façon de la raconter est très importante, celle

qui te laisse sur le banc, celle qui ne te laisse pas de côté, les méthodes de participation au projet, si tu es seul e, si tu rencontres des gens...⁴

Autrement dit, l'histoire ne nous retiendra pas, alors à nous de créer nos archives, de faire mémoire et d'inventer pour cela une nouvelle méthodologie, plus inclusive et plus consciente des diverses positions minoritaires. Cette méthodologie est au service d'une pensée fragmentée, du brouillage des limites, d'une re-stratification des savoirs, des chronologies disruptives et des généalogies affectives. Il y a plusieurs auteures qui, lorsque nous les faisons dialoguer, dessinent ce que l'on pourrait appeler une méthodologie queer de l'archive. Il y a tout d'abord la méthodologie de Jack Halberstam, qui propose de mélanger les registres de savoirs pour adopter une pensée plus flexible que la pensée académique et plus à même de retranscrire les spécificités des pratiques queers⁵. Diego Marchante, s'inspirant lui-même d'une part d'auteurs influant sur la théorie queer, comme Michel Foucault, et d'autre part d'auteurs queers comme Lucia Egaña, Donna Haraway, Paul Preciado, et Jack Halberstam, parle de l'archive en tant que méthodologie de prise de pouvoir et outil de lutte. Diego Marchante applique aux archives une logique du rhizome et de la constellation afin de déjouer les structures de pouvoirs hégémoniques inhérentes aux systèmes d'archivage⁶. Si sa pensée est influencée par le rhizome de Gilles Deleuze et Félix Guattari, ce système où tous les points sont en connexions les uns avec les autres sans hiérarchie, elle l'est tout autant par les logiciels informatiques dont le fonctionnement permet une multiplication des

1. Monique WITTIG, *Les Guérillères* (1969), Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 126.

2. Voir à ce sujet le collectif Archives LGBTQI : <<https://archiveslgbtqi.fr/>>, consultée le 14 juillet 2021.

3. *Idem*.

4. Entretien personnel réalisé avec Diego Genderhacker, Barcelone, 13 janvier 2016.

5. Jack HALBERSTAM, *Female Masculinity* (1998), Durham, Duke University Press, 2006, p. 9-13.

6. Grâce aux nouvelles technologies, il développe un système de renvois et de référencement à entrées multiples. La connexion remplace la catégorie. Voir : Diego MARCHANTE, *Transbutch. Luchas fronterizas de género entre el arte y la política*, Tesis doctoral en Estudios avanzados en producciones artísticas – diseño e imagen, sous la direction de Maria Lopez Ruido, Université de Barcelone, soutenue le 5 février 2016, p. 16-17. Voir aussi son archive transféministe : <<http://archivo-t.net/cronologia/>>, consultée le 14 juillet 2021.

connexions. Il essaye ainsi d'appliquer aux systèmes d'indexation des archives la logique des logiciels de Mind Mapping (logiciels de type *Thortspace*). Non loin de cela, Elisabeth Lebovici développe des généalogies queers qui questionnent l'écriture de l'histoire en ne respectant pas la linéarité de la chronologie. Sa généalogie connecte des savoirs différents, espacés dans le temps et pourtant liés. Dans cette lignée, Renate Lorenz parle d'hétérochronie et de transtemporalité, des termes permettant de repérer dans les archives les stratégies dénormalisantes passées sous silence par l'histoire pour les ré-actualiser et les situer en tant que pratiques subversives dans une critique du présent¹.

Mélanger les registres de savoirs ; intervenir sur les archives en mobilisant des pratiques artistiques, constituer des archives présentant un caractère d'invention et relevant de logiques participatives, les doter d'une charge politique permettant une lecture critique du présent : ce sont là des spécificités constitutives des archives queers. Nous devons insister ici sur le fait que l'actualisation politique des archives est au cœur de nombreuses pratiques minoritaires, pas seulement queer. Le livre de Giovanna Zapperi *L'Avenir du passé*² le démontre particulièrement en mettant en avant le travail sur les archives d'artistes racisé·es comme celui de Fiona Tan. On pourrait aussi nommer ici Guillermo Gomez Peña et son travail de déconstruction de l'imaginaire colonial amérindien et latino-américain. Cette politisation des archives prend parfois une forme plus militante qu'artistique, comme pour le groupe du Real Archivo Sudaca³. L'intersectionnalité des luttes est d'une importance essentielle. Le travail de relecture et de politisation des archives depuis une position minoritaire n'échappe pas à cette intersectionnalité. Les luttes queers et les luttes décoloniales partagent cet enjeu d'actualisation politique des archives.

Suivant les bases d'une méthodologie queer de l'archive que nous venons de définir, je propose ici deux axes de lectures permettant d'en saisir les spécificités : l'archive comme virus et le corps en tant qu'archive.

Viralité des archives queers

Une partie du militantisme queer consiste à créer des représentations pour résister aux mécanismes d'invisibilisation et de silenciation. De nouvelles identités critiques sont figurées. Un nouvel imaginaire corporel se forge. Les représentations queers sont politiques et agissent comme un virus, contaminant le savoir hétéronormatif et l'imaginaire collectif. La métaphore n'est pas anodine : marquées par le sida, les communautés queers ont bien compris comment un virus pouvait déstabiliser l'ordre social dans sa globalité et comment les politiques publiques instrumentalisent les épidémies à des fins économiques et sociales en stigmatisant les individus malades pour préserver le pouvoir en place. Agir comme un virus, du point de vue des politiques queers, c'est adopter des stratégies virales pour faire entendre des voix dissidentes, jusqu'à modifier l'ordre établi. Cette métaphore du virus se multipliant pour rendre malade un organisme global nocif se retrouve chez plusieurs militant·es queers : dans l'ouvrage *Transfeminismos*⁴ lorsqu'il s'agit de diffuser des savoirs, chez Renate Lorenz avec les gestes de son « drag contagieux comme stratégie artistique⁵ », chez Elisabeth Lebovici qui compare archive et épidémie pour parler de la dissolution de la frontière entre actualisation du document et pratique artistique depuis le virus du Sida⁶, ou encore chez Paul B. Preciado dont nous retiendrons ces mots :

Le politique m'intéresse, au même titre que le virus est fortement intéressé par l'épidémie. Le dossier

1. Cf. Renate LORENZ, *Art queer : une théorie freak*, Paris, éditions B42, 2018, p. 124.

2. Giovanna ZAPPERI (dir.), *L'Avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, op. cit.

3. Voir leur site : <<https://realarchivosudaca.wordpress.com/about/>>, consultée le 14 juillet 2021. *Sudaca* est un terme péjoratif utilisé pour désigner les personnes d'Amérique latine, réapproprié en fierté par ces personnes.

4. Cf. Collectif Post-Op, dans Miriam SOLÁ et Elena URKO, *Transfeminismos : epistemes, fricciones y flujos*, Tafalla (Espagne), Txalaparta, 2013, p. 205.

5. Cf. Renate LORENZ, op. cit., p. 169. Voir aussi, *ibid.*, p. 168-170, sur le geste en tant qu'élément contagieux et sa reprise en contexte contemporain dans un but de rupture avec les conventions et le passé.

6. Cf. Elisabeth LEBOVICI, *Ce que le sida m'a fait*, Genève, jrp|ringier, 2017, p. 10-11.

du féminisme m'intéresse, au même titre que la terre est intéressée par la bactérie. Attaquer la construction du genre, les formations calcifiées de la sexualité, ne peut se faire que par prolifération virale¹.

Les archives minoritaires contaminent les archives officielles. Elles contaminent le savoir existant par celui considéré comme anormal ou illégitime. Queer Code² peut être compris sous cet angle : ces projet et démarche collective visibilisent les parcours de femmes lesbiennes et trans* ayant vécu pendant la Seconde Guerre mondiale. La démarche, participative et collective, invite les gouines et queers à prendre en charge cette période de leur histoire. Le travail de Queer Code consiste notamment à lire entre les lignes des archives pour comprendre qui avait une orientation sexuelle ou des pratiques de genre non normatives et visibiliser ces personnes. Il s'agit bien d'une contamination du savoir dominant hétéro-normatif par les savoirs minoritaires. La transmission de ces connaissances passe par l'utilisation d'internet et de nouvelles technologies comme les QR code. Internet permet de diffuser des savoirs indépendamment des institutions classiques, tout en altérant le savoir que véhiculent ces institutions. Au travail de recherche historique se mêlent des participations artistiques et des œuvres de fictions, qui répondent à cette volonté de relecture critique de l'histoire.

Produire une archive fictive pour critiquer la construction du savoir caractérise également l'œuvre *CC Dite La Gouine*³. Ce projet artistique et militant a été réalisé collectivement par le collectif queer Djendeur Terroristas (Paris, 2014-2015) et a consisté en un article publié sur Wikipédia, documentant la vie d'une fausse personne nommée CC, dite La Gouine qui serait née en 1451 et aurait « découvert l'Amérique⁴ » avant Christophe

Colomb. L'article, depuis supprimé, possède des renvois en bas de page, des citations de textes théoriques notamment ceux de Monique Wittig. C'est un jeu qui utilise de « vrais savoirs » (les citations de Monique Wittig), du savoir sous sa forme encyclopédique bien connue et légitimée, agencé de façon à contaminer les archives et leur écriture par l'invention du personnage CC dite La Gouine.

La falsification permet de s'interroger sur le statut de vérité des archives, sur ce qu'elles montrent et ce qu'elles ne disent pas. Ces enjeux, qui à nouveau rejoignent l'importance des politiques de visibilité queers, caractérisent l'œuvre *Una historia verdadera*⁵ de l'artiste espagnol David Trullo. Cette installation est composée pour moitié de photographies datées de la fin du XIX^e et début du XX^e appartenant à la collection d'art LGBTQ *Visible* dirigée par Pablo Peinado, et pour autre moitié de la série de photographies manipulées *Alterhistory* créée par David Trullo. Sur tous les clichés apparaissent deux personnes du même genre dans des positions rapprochées. La distinction entre vraies et fausses images d'archive est très difficile. Avec cette installation, David Trullo utilise le statut de vérité de l'image photographique⁶ pour introduire un doute dans notre regard et ainsi contester la vérité historique telle que nous la connaissons. Nous ne savons pas ce que nous voyons : est-ce que ce sont deux ami·es ? Deux frères ? Un couple homosexuel ? S'agit-il d'une position ambiguë ou simplement des codes photographiques de l'époque ? Est-ce l'image d'une vérité historique ou une construction fantasmée ? Nous voyons ici comment « l'œuvre d'art augmente et corrige l'archive officielle⁷ ». David Trullo introduit la possibilité du désir homosexuel comme une contamination de l'hétérosexualité en tant que régime politique⁸. La personne qui regarde est amenée à supposer ce désir dans

1. Paul B. PRECIADO, *Testo junkie*, Paris, Grasset, 2014, p. 204.

2. Voir le site du projet : <<http://www.queercode.net/>>, consultée le 14 juillet 2021.

3. Voir l'archive du site, conservée sur WayBack Machine : <<https://web.archive.org/web/20161224190353/http://djendeurterroristas.com/wikipedia.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

4. Djendeur Terroristas le formule ironiquement ainsi et également entre guillemets.

5. Cf. Pablo PEINADO et David TRULLO, *Una historia verdadera*, Madrid, Egales, 2016.

6. En référence aux propos de Roland BARTHES dans *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.

7. Christophe KIHM, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique*, n° 759-760, 2010, p. 708.

8. En référence aux propos de Monique WITTIG dans *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

chaque image. C'est une façon de questionner l'absence de représentations de l'homosexualité dans l'histoire, tout en construisant cette histoire manquante. L'œuvre dans son ensemble brouille la frontière entre réalité et fiction, remplaçant la vérité du document d'archives par la véracité d'une image qui nous raconte ce qui a pu être. Les photographies manipulées sont faites à partir d'images aléatoirement trouvées sur internet, non légendées, ce qui relève d'un usage contestataire du document d'archives. Cet usage ne se soucie pas de la précision des sources. Ce qui compte, c'est leur actualisation critique au profit d'un imaginaire queer et de la construction d'une histoire du désir pédé. *Una historia verdadera* fait partie des œuvres qui « exposent des pièces d'archive en juxtaposant à leur présentation des scénarios imaginés qui les réactivent, les re-produisent ou en examinent les puissances et les devenirs fictionnels¹ ».

Les fictions de l'archive permettent de « penser l'art comme une pratique de la connaissance² ». Au sein des pratiques queers, le virus est une formidable métaphore pour comprendre comment les archives sont utilisées par les militant·es pour contester un système de savoir et de pouvoir construit sur des normes de domination et d'exclusion.

Le corps queer comme archive

Avant de se revendiquer comme tels et de s'agencer politiquement, les corps queers ont d'abord été qualifiés de déviants ou de malades par la médecine. Nous l'avons vu, le corps déviant est perçu comme un virus risquant de contaminer l'ordre social : « les pratiques et les gestes, et non pas seulement l'apparence et les caractéristiques physiques, étaient considérées comme des signes de déviance³ ». Les photographies d'hystérie de Jean-Martin Charcot inventent le corps féminin malade de plaisir, ils en construisent l'anatomie.

Du point de vue de la médecine de la fin du XIX^e, le corps entier, dans toute sa corporéité, traduit les pratiques et les modes d'existence, marquant l'écart aux normes. C'est également ce que constate Michel Foucault en disant que l'homosexualité devient à cette époque « une forme de vie ; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscrete⁴ ». Ce n'est donc pas un hasard si au même moment apparaissent les photographies ethnographiques : ces images coloniales classent, qualifient, mesurent les corps racisés dans le but d'affirmer le corps blanc occidental comme supérieur⁵. Comme pour les genres et les sexualités, c'est là une essentialisation des identités au travers du contrôle des corps, de leur qualification par les instances de pouvoir hétérocinormatives blanches, et donc de leur objectification.

Questionner les représentations passées amène à s'interroger sur nos perceptions actuelles des corps queers. Placer le désir au centre du regard, comme le fait David Trullo, c'est questionner les corps de ce désir. Les corps subversifs sont au centre des pratiques militantes queers. Paul B. Preciado développe la notion de sexopolitique notamment à partir des propos de Michel Foucault. Il insiste sur la façon dont le corps est marqué par l'exercice du pouvoir⁶.

Le corps est donc marqué par des mécanismes biopolitiques. Il porte des constructions sociales et des oppressions. C'est en réaction à ces mécanismes que les personnes queers vont se positionner politiquement, revendiquant leurs pratiques de subversion des normes de genre et actualisant leur corps. Pour comprendre les enjeux de ces contestations corporelles, il est possible de considérer le corps en tant que document d'archives. On retrouve cette idée chez Diego Marchante, qui fait partie du projet Gendernaut⁷ dont l'objectif est de

1. Citation à propos du travail de Pauline Boudry et Renate Lorenz, Élisabeth Lebovici, « Généalogies queer », *Critique*, n° 759-760, 2010, p. 671.

2. Giovanna ZAPPERI (dir.), *L'Avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, op. cit., p. 7.

3. Renate LORENZ, op. cit., p. 168.

4. Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité 1, la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2009 p. 59.

5. Cf. Giovanna ZAPPERI, « l'ethnographie comme archive », dans Giovanna ZAPPERI (dir.), *L'Avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, op. cit., p. 75-97.

6. Voir le passage « histoire de la technosexualité », dans Paul B. PRECIADO, *Testo junkie*, op. cit., p. 65-77.

7. Voir : <<http://gendernaut.net/>>, consultée le 14 juillet 2021.

queeriser les archives. Sur ce site apparaît une citation de Paul B. Preciado :

Le corps est un texte socialement construit, une archive organique de l'histoire de l'humanité comme histoire de la production-reproduction sexuelle dans laquelle certains codes sont naturalisés, d'autres restant elliptiques, d'autres étant systématiquement éliminés ou raturés¹.

Envisager le corps comme un document d'archives permet de mettre en lumière ce qu'un document classique ne peut retranscrire. Il s'agit de porter son attention sur les processus, sur le vivant, sur la transmission de savoirs alternatifs. C'est une autre valeur octroyée au document, notamment pour les archives queers qui viennent pallier des effacements, des silences et des isolements, créant des solidarités. Cela permet aussi de retenir des actions intimes et quotidiennes, des actes qui relèvent de modes d'existence et que l'on peut comparer à des micro-performances. En ce sens, penser le corps comme un document d'archives permet de créer un contraste avec les documents classiques, dont l'archivage est plus porté sur la conservation et la mémorisation que sur le partage, plus porté sur une ambition d'objectivité que sur le besoin de créer du lien commun. Pour différencier ces logiques, nous pouvons parler de contre-archive², comme le fait Diego Genderhacker. Nous pourrions également voir là des pratiques disarchivistiques, des pratiques qui viennent remettre en cause et transformer les archives classiques. Le corps-archive, c'est la mise en mémoire de ce qu'il se passe dans le « pas tout à fait l'art, pas tout à fait la vie³ », la mise en mémoire d'un « art politique fondé sur les affects⁴ » et qui se loge dans les recoins du quotidien. Nous sommes là au cœur des pratiques micropolitiques. Analyser le

corps comme un document d'archives, c'est reconnaître sa capacité d'énonciation-contestation, la force critique de sa présence dans l'espace, en particulier pour les corps queers et minoritaires. La contestation, la capacité de transformation de l'ordre social, sont des nouvelles qualités octroyées au document d'archives, une nouvelle grille d'évaluation. Le corps vivant, continuellement en mouvement, en connexions avec des processus socio-politiques, permet une déclassification des systèmes d'archivages : il est traversé de subjectivités, de processus biopolitiques et bioéthiques, de fluides et de molécules contrôlées par un régime capitaliste et politique pharmaceutique, réagissant continuellement à des normes sociales, notamment sexuelles et de genre. Ces phénomènes forcent, toujours en considérant le corps comme un document d'archives, à penser des systèmes d'indexation multiple plus transversaux.

Cette nécessité à repenser l'archive en tant que document vivant est notamment revendiquée, en France, par le collectif Archives LGBTQI⁵. Le travail d'artialisation du corps de certain·es artistes permet de saisir plus concrètement ce que peut être le « corps archive ». Ainsi, Ron Athey réalise des performances qui mettent son corps à l'épreuve. Ce corps est très tatoué, rempli de cicatrices, porteur du VIH. C'est un corps qui s'est d'abord exposé dans les clubs avant de se retrouver sur les scènes artistiques. Les pratiques de Ron Athey, en particulier celles ayant recours au BDSM, questionnent les limites sociétales imposées aux corps. Ses performances soulignent que l'autogestion de son corps n'est pas acquise. Autrement dit, la revendication « mon corps, mes choix » est encore loin d'être atteinte. Ron Athey transgresse l'exercice oppressif du pouvoir sur les corps, depuis une critique de la masculinité et par une mobilisation des pratiques BDSM. Sa peau, son anatomie, ses gestes, ses performances et pratiques corporelles, actent sa position politique queer, faisant de son corps un outil de contestation. C'est bien parce que les pratiques queers s'incarnent dans le corps, notamment via son artialisation, que le corps est à considérer comme un document

1. Paul B. PRECIADO, *Manifeste contra-sexuel*, Paris, Balland, 2000, p. 25.

2. Sur le concept de contre-archive, voir : <<http://www.tiki-toki.com/timeline/entry/3049/Archivo-T>>, consultée le 14 juillet 2021.

3. Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley (1993), J. Donguy, (trad.) Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 113.

4. Isabelle ALFONSI, *Pour une esthétique de l'émancipation*, Paris, B42, 2019, p. 80.

5. Le site web du collectif : <<https://archiveslgbtqi.fr/>>, consultée le 14 juillet 2021.

d'archives. Le but de cette artialisation est militant et politique, c'est un art à envisager comme un moyen de lutte.

Cette remise en cause des normes via une artialisation du corps est également visible dans les autoportraits photographiques de Catherine Opie. Attardons-nous sur celui intitulé *Self Portrait/Pervert* (1994). L'artiste se représente torse nu, avec une cagoule de cuir, les bras percés d'aiguilles. Sur le haut de son torse a été gravé en lettres stylisées le mot « pervers ». Chaque élément de l'image renvoie aux pratiques BDSM. L'inscription est une référence directe à la réappropriation de l'insulte par les personnes queers. L'image dans son ensemble renvoie aux modes d'existence queers tout en critiquant la violence exercée par les normes sociétales. Cette photographie est le résultat de plusieurs actions ayant consisté à percer et marquer la chair de l'artiste. D'autres actions d'artialisation antérieures sont visibles : tatouage et anneau au tétou. Mais c'est bien le corps de l'artiste et non la photographie qui fait le document d'archives, témoignant de son existence, de ses pratiques corporelles artistiques et politiques, et de son appartenance à la communauté queer. Le corps est l'archive vivante de ces pratiques. Tout comme les documents issus de performances ne sont que les traces plus ou moins fidèles, plus ou moins autonomes de l'évènement¹, les photographies ne sont que les traces de ce corps qui, avec ses gestes, ses mouvements, ses odeurs, ses sons, sa présence, ses affects, est la véritable archive. Les problématiques que soulève la notion du corps en tant que document d'archives sont évidemment complexes. Peut-être que cela ne restera qu'une métaphore. Peut-être que, comme pour l'évènement performatif, ce sont les traces de cet évènement qui seront archivées et jamais l'évènement lui-même. Même si cela ne restait qu'une métaphore, l'idée a le mérite de remettre en cause le fonctionnement des archives en insistant sur l'importance des processus, des affects, de la transmission et de la dimension politique de chaque archive. Cette prise en compte implique des classifications plus vastes

et plus ouvertes, permettant de repenser le statut de vérité objective associé à l'écriture de l'histoire, statut sur lequel repose la construction des oppressions. Mais peut-être aussi que, suivant l'avancée des bio-technologies et dans la lignée de philosophies comme celle de Donna Haraway, de nouvelles techniques de conservation vont apparaître. Je pense notamment ici à des artistes comme Quimera Rosa ou ORLAN, qui travaillent sur l'hybridation du corps humain avec d'autres formes du vivant ou avec certaines technologies. Ce genre de démarches bio-art sont à la croisée des biotechnologies et de la performance. Que va devenir le *Manteau d'Arlequin* d'ORLAN, cette œuvre réalisée avec le laboratoire SymbioticA pour laquelle l'artiste a hybridé ces cellules avec celles d'autres personnes ? Comment va-t-on conserver le sang mêlé de chlorophylle et la puce sous-cutanée de Quimera Rosa, des éléments constitutifs du projet *TransPlant* ? Les techniques de conservation vont sans doute évoluer, tout comme elles évoluent pour prendre en compte les affects, afin de penser l'archivage du corps.

Les exemples que nous avons évoqué dépassent le simple cadre de l'œuvre d'art et relèvent d'une gestion queer du corps, au niveau intime et quotidien. Ce sont des pratiques micro-politiques : ne pas s'épiler, se raser la tête, performer un genre non normatif, se tatouer... Toutes ces actions, parmi bien d'autres, traduisent la volonté de mettre son corps à l'écart des attentes hétérocisnormatives. L'art est alors envisagé comme un outil de perception du quotidien, un angle d'analyse qui permet de mettre en relief des alternatives de vies, des modes d'existence différenciant des normes sociales. D'un point de vue queer, se tatouer est un acte d'artialisation du corps qui permet de se le réapproprier en le soustrayant aux normes de genre. Des tatoueurs·euses queers, identifiées comme *safe*², développent une iconographie non hétéronormative³. Le tatouage fait ainsi

1. À propos des archives de la performance et leurs enjeux, voir : Janig BEGOC, Nathalie BOULOUCH et Elvan ZABUNYAN (dir.), *La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

2. *Safe* : ce terme désigne ici, et en contexte militant queer, toute personne, lieu ou évènement qui est particulièrement attentif aux mécanismes d'oppressions et tente de ne pas les reproduire. Il s'agit d'un endroit ou moment au court duquel les personnes habituellement marginalisées peuvent se sentir plus en sécurité.

3. Ces personnes exercent souvent dans un lieu militant,

partie des éléments de visibilité du corps queers et cette visibilité, insistons là encore, est une pratique micropolitique. Ce sont ces pratiques qui font que les modes d'existence queers contestent les mécanismes d'oppression des corps. Et il n'y aura pas mieux que les corps eux-mêmes pour faire mémoire et témoigner de ces luttes.

Corps affectifs

Les corps subversifs, et pas seulement queers, subissent des formes d'oppression qui consolident les normes. Nous avons parlé de contaminations du savoir par l'archive, de corps-archive, de fictions de l'archive, mais de tout autres angles d'approche auraient pu être choisis. Ces notions ont pour point commun de s'inscrire dans une démarche militante qui permet de résister aux systèmes normatifs. C'est là toute l'importance qu'il y a à établir une méthodologie queer de l'archive. Les possibles interprétations et fictions de l'archive, notamment à l'aune artistique, amènent à repenser la façon dont s'écrit l'histoire. Ainsi, l'archive est un outil de lutte qui permet de questionner la contemporanéité et d'y porter un regard critique.

Le corps queer, ce corps qui fait archive, continue de vivre et échappe à la forme stable de l'enregistrement. Il persiste dans son quotidien, porteur de traces, de pratiques de résistances, en représentation constante. Les microrécits de vie sont les archives de pratiques micropolitiques. Alors, réelles ou inventées, il nous faut consigner les vies queers. Il nous faut leur créer des possibilités d'existence. Les doter d'un passé choisi. Souvenons-nous-en : « les résistances passent par les modes d'existence¹ ». Nous avons besoin de récits à nous raconter pour faire naître des solidarités et des nouvelles formes de lutte. Ces luttes, ce sont

avant tout des personnes qui les incarnent. Ce sont les myriades d'histoires que chacune de ces personnes porte en elle. Elles sont pédés, gouines, trans*, non binaires. Elles sont intersexes, elles sont travailleuses du sexe. Elles sont racisées, punk, anti-capitalistes, décroissantes, grosses, féministes. Elles portent 25 ou 30 ans de VIH. Elles ont une diversité fonctionnelle, elles sont immigrées. Toutes ces personnes sont la mémoire vivante d'un savoir immense, fractionné en une multitude de traces. Il s'agit de nos communautés, nos affects, nos histoires et nos mémoires. Et c'est la pertinence de ces archives à perturber l'ordre présent qui fait sens.

Zoé ADAM

comme c'est le cas à Paris avec le bar associatif queer La Mutinerie qui accueille un salon de tatouage, ou comme c'est le cas à Berlin avec le lieu La Barber. Pour plus d'analyse des tatouages queer, voir : <<https://tattoocultr.com/blog/putting-the-counter-in-culture-why-we-need-queer-spaces-in-tattooing/>>, consultée le 14 juillet 2021.

1. David VERCAUTEREN, *Micropolitiques des groupes*, HB, 2007, p. 11.

Présences et épreuves de l'archive à la scène

ÇA IRA (1) FIN DE LOUIS DE JOËL POMMERAT

La mise à l'épreuve de l'archive et le questionnement de sa capacité à être représentée interroge : comment envisager la (re)mise au travail d'un document *a priori* immuable par l'apport de la scène de théâtre ? Paul Ricoeur définit la notion d'archive en ces termes :

Le moment de l'archive, c'est le moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique. Le témoignage est originairement oral ; il est écouté, entendu. L'archive est écriture ; elle est lue, consultée¹.

C'est cette contradiction au sein du processus historiographique, entre paroles orales et écrits consignés, que tient à mettre au jour et à exploiter cet article, par l'observation d'un processus dit de *désarchivement* au travers de l'exemple du spectacle de Joël Pommerat *Ça ira (1) fin de Louis*. C'est durant l'année 2015, dans un contexte d'inquiétude généralisée face aux attentats contre Charlie Hebdo le 7 janvier et ceux dirigés contre le Bataclan le 13 novembre de la même année en France, que Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard tendent à faire renaître sur scène les prémices de la République française depuis la révolution de 1789, cela dans une démarche nourrie et documentée, notamment d'archives. Joël Pommerat, figure emblématique de la scène contemporaine, se définit comme un « écrivain de spectacle ». Il ne monte pas à la scène un texte de théâtre pré-écrit pour elle, il est défini comme « écrivain de plateau² » par Bruno Tackels. Il n'est pas non plus le premier à avoir abordé la question de la Révolution française en scène : on pensera particulièrement au spectacle *1789* d'Ariane Mnouchkine monté en 1971. C'est dans le contexte de l'après 1968 en France que la jeune

troupe du Théâtre du Soleil s'installe à la Cartoucherie de Vincennes à l'hiver 1970, avec le projet de créer un théâtre populaire, comprenant la vie et la création artistique collective. Ariane Mnouchkine souhaitait faire « un spectacle sur la Révolution française, dans un champ de foire, en utilisant toutes les formes du théâtre populaire de l'époque³ ». Il est également important de faire mention du spectacle *Notre Terreur* de Sylvain Creuzevault créé en 2009. Le spectacle interroge la chute de Robespierre ainsi que la période historique de la Terreur et est caractérisé par une écriture au plateau. *Ça ira (1) fin de Louis*⁴, vingt-huitième spectacle de Pommerat, poursuit cette investigation théâtrale sur la Révolution française, mais avec un cheminement esthétique et un processus de création qui lui est propre. Avec une durée de quatre heures et trente minutes et quatorze comédiens au plateau, *Ça ira (1) fin de Louis* installe le spectateur dans un présent insaisissable par des costumes le renvoyant à une époque contemporaine sans que cette dernière puisse être clairement identifiable. Il est bien question d'une Assemblée nationale mais elle est également composée de femmes. Aucune date n'est mentionnée. Les comédiens transmettent au spectateur l'impression d'être confronté à des problématiques de notre temps, mais qui prennent pourtant leur source dans la Révolution française de 1789. L'action ne se situe ni au passé ni au futur, elle est dans l'instant du dialogue politique. Joël Pommerat restitue dans sa mise en scène la peur omniprésente au sein de chaque classe sociale. Cette volonté de réinterroger la Révolution française par le prisme de l'influence du contexte sociopolitique nous permet d'étudier l'apport et le travail des archives au sein même d'un processus de création. Pour *Ça ira (1) fin de Louis*, le processus de création a en

1. Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 209.

2. Bruno TACKELS, *Les Écritures de plateau*, Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

3. Stefano MISSIO (réal.), *1789, Quarante ans après* (1974), La Cartoucherie de Vincennes : Bel Air Classiques, 2016, DVD.

4. La fiche technique du spectacle est disponible en annexe, à la fin de l'article.

effet accordé aux archives dites historiques une place ambivalente et conséquente que nous nous proposons d'explorer et de décrypter. Ces archives sont tout d'abord issues de la Bibliothèque nationale de France ainsi que de l'université de Stanford qui ont mis en ligne quatre-vingt-deux volumes d'archives parlementaires. D'autres archives, dont les sources ne sont pas citées clairement par l'équipe artistique, sont des correspondances de députés, des extraits de presse et des journaux intimes de l'époque révolutionnaire¹. Il s'agira de nous demander comment la plongée dans les archives historiques de la Révolution par la troupe et leur mise en examen au plateau – par le metteur en scène, les comédiens, le scénographe, mais aussi par l'entremise, notamment, de la dramaturge Marion Boudier et de l'historien Guillaume Mazeau – ont contribué à participer à la déconstruction du mythe révolutionnaire, mais ont aussi épousé un phénomène de repolitisation des archives par la scène.

Retour chronologique sur le théâtre de l'archive et sa conception dans l'histoire

Michel de Certeau situe le commencement du travail en Histoire, au sein du processus d'archivage :

En Histoire, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en « documents » certains objets répartis autrement. Cette nouvelle répartition culturelle est le premier travail².

Cette définition de l'acte de mise en archive par Michel de Certeau évoque une idée de stabilisation dans le processus culturel des événements qui le compose. Cette stabilisation implique notamment une rupture entre l'archive écrite et le témoignage oral, plus instable. Or c'est cette recherche de l'instable, de la (re)mise en situation/émotion, qu'impliquent les événements historiques comme, dans notre exemple, la Révolution française, que semblent rechercher les artistes et metteurs en

scène. Dans l'exemple cité précédemment du spectacle d'Ariane Mnouchkine *1789*, il est possible de dresser un parallèle dans son rapport au travail sur l'archive avec *Ça ira (1) fin de Louis* de Joël Pommerat. Les deux troupes, à quarante-cinq ans d'intervalle, sont parties des témoignages datant de l'époque révolutionnaire et ont collaboré avec des historiens spécialistes de la Révolution, si bien que ces derniers ont fait partie intégrante du processus de création. Les deux metteurs en scène – bien qu'ayant fait des choix dramaturgiques et scénographiques aux antipodes les uns des autres – peuvent être considérés dans leur volonté commune d'éluder toute notion de réalisme et, influencés par leurs époques respectives, de trouver le moyen de faire partager au spectateur un certain sens de l'émotion ré-insufflée dans ce monument fossilisé de l'histoire de France en le rendant à l'actualité de la scène contemporaine. Cependant, ce paradoxe questionne : comment l'étude de l'archive parvient à mener le travail scénique à la notion d'actualité retrouvée et, par conséquent, quelles sont les conséquences sur les archives elles-mêmes ? Que (re)deviennent-elles ?

Joël Pommerat – en travaillant les improvisations des comédiens à partir de témoignages écrits d'archives historiques – a procédé à ce que l'on pourrait appeler une ingurgitation des voix (historiques) par les comédiens, portées à nouveau à travers leurs corps mais fusionnées avec leur parole improvisée au présent. Marion Boudier évoque cette interaction entre l'archive et les comédiens dans son essai *Avec Joël Pommerat, L'écriture de "Ça ira (1) fin de Louis"* :

Lors des répétitions, l'improvisation devenait un espace d'appropriation, d'interprétation et de compréhension des archives. À partir de celles-ci, les acteurs mettaient leur imagination au service d'une reconstruction du passé. Sans archives, ils butaient sur des approximations ou des clichés. Inversement, l'archive serait restée muette sans leurs imaginaires et leurs corps qui permettaient de figurer le passé en lui redonnant l'effectivité d'un temps présent vécu³.

1. Marion BOUDIER, *Avec Joël Pommerat L'écriture de "Ça ira (1) Fin de Louis"*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2019, p. 61.

2. Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 84.

3. Marion BOUDIER, *Avec Joël Pommerat, op. cit.*, p. 87-88.

Cet accouplement entre voix passées et voix présentes exacerbe ce rapport à l'intimité intestine que semble entretenir le théâtre de l'archive : Alexandra Moreira Da Silva évoque à ce sujet dans son article intitulé « le travail de l'archive » portant sur le théâtre de Sanja Mitrovic et datant de 2018 que :

ce théâtre installe au sein du dispositif théâtral un espace autobiographique qui donne un point de vue subjectif et intime¹.

Cette notion de l'intime par le travail d'archives est également rendue possible par l'aspect autobiographique qu'injectent les comédiens dans les improvisations basées sur les documents historiques et témoignages dans *Ça ira (1) fin de Louis*. Ainsi peut-on théoriser un théâtre de l'archive : le théâtre compose avec cette dernière au sein de son fondement dramatique dans un but précis, celui de l'émotion retrouvée. Ce travail des archives auquel se sont employés A. Mnouchkine et J. Pommerat ne se situe pas dans un pur besoin de contextualisation ou de validation historique mais dans cette ambition de l'émotion retrouvée : l'archive est à nouveau ingérée (intimement) puis accouchée par la troupe et devient spectacle. L'archive permettrait certes de donner une genèse, une impulsion à la création dramaturgique, mais, en devenant investie de l'émotion au présent du metteur en scène et de la troupe, elle est dépossédée de son objectification en tant qu'archive (de sa stabilité) ; elle devient hybride, mêlant fiction et témoignage (qui n'est pas sans évoquer plus récemment encore le travail de Mohamed el Khatib avec des spectacles comme *Finir en beauté* en 2014, *C'est la vie* en 2016 et *Stadium* en 2017) intime et réel, et devient spectacle vivant.

Le concept de l'archive nouvellement né de cette hybridité et du théâtre de l'archive pourrait donner lieu au concept d'un réel réinvesti : c'est en ces termes que l'on pourrait théoriser rétrospectivement le travail de Erwin Piscator et son spectacle *Malgré tout*, datant de 1925 et retraçant l'his-

toire du mouvement communiste depuis le soulèvement de Spartacus jusqu'à la révolution russe. C'est avec une ferveur communiste non dissimulée que Piscator monte ce projet pharaonique aux deux mille participants : Piscator tient à faire sensation, à ce que la sensation imprègne les spectateurs en contemplant les images d'archives que ce dernier met en scène, par une projection sur scène en direct :

Nous avons utilisé dès l'abord des prises de vues authentiques de la guerre, de la mobilisation, une parade des maisons régnautes d'Europe, etc., tirées des archives impériales que des amis avaient mises à notre disposition. Ces prises de vue montraient avec brutalité l'horreur de la guerre : attaques au lance-flamme, tas de cadavres déchiquetés, villes en feu. La "mode" des films de guerre ne s'était pas encore implantée et ces photos visaient à secouer et à éveiller les masses prolétariennes, plus que ne l'auraient fait des centaines d'exposés².

Il n'est pas ici question de théâtre historique mais plutôt d'un théâtre de l'archive réinvesti, et par conséquent un réel réinvesti dans l'intime de son auteur : Piscator ne part pas uniquement du fait divers, de la dimension historique rattachée ou de l'actualité, il l'investit d'une base émotionnelle (son quotidien de la guerre, la ferveur communiste). L'ouvrage de Jean-Pierre Sarrazac *Théâtres intimes* permet d'étayer cette théorie. J.-P. Sarrazac y évoque la dramaturgie épique de Bertold Brecht comme « la négation de l'intime et de son théâtre » :

Et il n'en va pas différemment pour Piscator, l'autre grand promoteur du théâtre épique, dont Brecht fut un temps le collaborateur : « ouvrir la chambre à la dimension du monde » tel était le mot d'ordre de celui qui se proclamait lui-même « ingénieur de la scène » et entendait, à grand renfort de projections cinématographiques, tapis roulants et « scène hémisphérique », élever dans ses spectacles les « scènes de la vie privée à la dimension historique »³.

1. Alexandra MOREIRA DA SILVA, « Sanja Mitrovic : le travail de l'archive », Joseph DANAN, Catherine NAUGRETTE (dir.), *Les Nouveaux matériaux du théâtre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Coll. Registres, 2018, p. 164.

2. Erwin PISCATOR, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972, p. 65.

3. Jean Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, Le temps du théâtre, Arles, Actes Sud, 1989, p. 93.

Cette volonté épique « d'ouvrir la chambre à la dimension du monde » serait incompatible avec la notion de théâtre intime, que définit Sarrazac dans son essai en évoquant :

cette dimension de l'intime – du moi divisé errant dans sa propre obscurité – qu'ont négligée Brecht et sa grande forme épique du théâtre¹.

Il s'agirait de compléter cette étude par le prisme de l'étude du théâtre de l'archive. La dimension spectaculaire des dispositifs de la scène piscatorienne ne semble pas aller de pair avec la conceptualisation du théâtre intime, indissociable de la conception du théâtre de l'archive. Pourtant, si Piscator se tourne vers des images d'archives afin de « secouer les masses prolétariennes² » ce n'est pas pour leur aspect purement historique ou contextuel mais bien pour leur potentiel émotionnel. Leur aspect spectaculaire est quant à lui mis en avant par le dispositif de Piscator mais l'enjeu est surtout que les images d'archive se trouvent amplifiées par la mise en scène.

Afin d'étayer encore davantage le cheminement historique qu'il est possible d'observer par le prisme d'autres créations scéniques, il sera question dans la suite de ce texte de désarchivement : il s'agit pour les metteurs en scène et les compagnies d'activer le potentiel dramaturgique de l'archive. Cela défendrait l'idée selon laquelle le fait divers, les faits historiques et les reconstitutions dites « objectives » ne peuvent avoir leur place dans le spectacle vivant. Chaque document d'archive étant investi d'un potentiel émotionnel qu'il serait absurde ou tout simplement impossible de vouloir évincer, il s'agirait d'assumer pleinement ce potentiel car c'est par un réinvestissement émotionnel de l'archive que cette dernière cesse d'être archive ancienne et devient, ingérée par les comédiens, source d'émotions et donc de dramaturgie potentielle. Elle s'en retrouve par conséquent *désarchivée*. Or, pour en arriver à ce stade de désarchivement, le document d'archive doit passer par des mues successives au sein du processus de création.

Les territoires et mues de l'archive de *Ça ira* (1) *fin de Louis* : processus de création et démarches archivistiques

L'archive connaît dans le spectacle des mues successives mettant à l'épreuve autant le théâtre qu'elle-même et participe à ce que j'appelle un processus de désarchivement. Les écritures de l'archive au plateau accompagnent une recherche, voire un « acte de fouille³ », pour reprendre l'expression du dramaturge Michel Vinaver⁴. L'acte de fouille et le savoir qui en résulte renvoient dans *Ça ira* (1) *fin de Louis* autant au geste de la dramaturge que de l'historien et du metteur en scène lui-même. Guillaume Mazeau, l'historien de *Ça ira* (1) *fin de Louis*, évoque ce savoir produit par la scène :

nous avons réuni des corpus, compris des choses et produit une autre forme de savoir sur la Révolution française. C'est donc pour moi une forme de recherche⁵.

Joël Pommerat en tant qu'écrivain de spectacle permet d'autant mieux ce travail avec l'archive qui est hissée au rang de matériau dramaturgique pratique et non plus seulement théorique : il n'y a pas – ou très peu – de travail en amont à la table. Les comédiens, le metteur en scène, le scénographe s'emparent de manière immédiate de ces archives historiques et en font un matériau de travail concret à la scène au même titre que les costumes, le jeu, la lumière etc. Mais l'archive n'en est pas pour autant déconsidérée et déconstruite.

En effet, deux personnes ont été embauchées par la Compagnie Louis Brouillard et se sont entièrement dédiées à ce travail sur toute la durée de cette création : il s'agit de Marion Boudier, dra-

1. *Ibid.*, p. 98.

2. Erwin PISCATOR, *Le Théâtre politique*, op. cit., p. 65.

3. Michel VINAVER, *Écrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1998, p. 313.

4. Il faut préciser ici que Michel Vinaver utilise le terme « d'acte de fouille » pour évoquer des chantiers d'écritures dramatiques et non de plateau.

5. Patrick BOUCHERON, Guillaume MAZEAU et Sophie WAHNICH, « Usages de l'histoire, fétiches de la Révolution. Retour sur *Ça ira* (1) *Fin de Louis* de Joël Pommerat », *théâtre* [en ligne], Chantier #2 : La Révolution selon Pommerat, mis en ligne le 9 juin 2017. Voir : <<https://www.theatre.com/2017/04/21/usages-de-lhistoire-fetiches-de-revolution/>>, consultée le 14 juillet 2021.

maturge, et de Guillaume Mazeau, historien spécialiste de la Révolution française. La troupe a travaillé sur une grande quantité d'archives historiques, qu'il s'agisse de travaux d'historiens, ou d'études de discours de députés de l'Assemblée en 1789. Cette exigence des spectacles consistant à canaliser l'imaginaire révolutionnaire du spectateur n'est rendue possible que par un solide travail préliminaire sur l'Histoire, encadré par ce que l'on pourrait appeler familièrement des « gardes fous », ou des « canalisateurs d'imaginaire » pour paraphraser Marion Boudier. Cette dernière évoque sa collaboration à la dramaturgie par un apport constant de documents, « pour nourrir l'écriture et canaliser les imaginaires¹ ». Cette déclaration de Marion Boudier sous-entend l'importance des dramaturges, aide-mémoires et historiens sur lesquels s'est appuyé Joël Pommerat, tout comme ses comédiens de la Compagnie Louis Brouillard, pour composer leur spectacle. Marion Boudier et Guillaume Mazeau ont collecté la parole orale de l'histoire retranscrite à la main dans les archives de l'Assemblée nationale. Ces archives peuvent être qualifiées de matière vivante car composée de discours oraux, « mués en documents² » (pour reprendre l'expression de Michel de Certeau afin de qualifier le processus de mise en archive). Le travail des dramaturges, de Pommerat et des comédiens est de faire muer à nouveau ces documents en les remettant à l'oral, il s'agit donc de les désarchiver pour en retrouver le timbre et les vibrations, en bref, l'impact sonore, par leur travail à la scène, la notion de désarchivement se caractérisant comme un processus de réinvestissement émotionnel par les artistes de documents d'archives, mués en documents mais originellement paroles orales.

Le désarchivement passe par un véritable phénomène organique *via* la troupe – les comédiens – d'ingurgitation et de régurgitation de ces archives historiques *a priori* figées : durant les répétitions, Pommerat demande à ses comédiens de chercher des points d'accroche aux situations scéniques par le souvenir biographique. Ainsi l'archive n'est pas un simple support composé de documents de

témoignages et de lettres qui servirait de base, de garantie et d'exactitude historique, elle devient active au sens où elle « re-naît » par le travail au plateau des comédiens. Elle se mue, à nouveau ingurgitée à un très haut niveau de connaissance par tous – notamment les comédiens et le metteur en scène. Chaque comédien joue plusieurs rôles, et chaque rôle de député est nommé³. Ces personnages de députés répartis entre la scène et la salle sont des anonymes de la Révolution française, mais leur parole – travaillée en amont pendant de longs mois par la relecture d'archives nationales et de discours historiques – est indéniablement empreinte de l'émotion révolutionnaire. En passant par des sujets vivants (les comédiens et la troupe) l'archive (re)trouve sa sonorité et s'en trouve transformée : l'archive sans en être, tout en l'étant, ainsi pourrait finir de se définir le phénomène de désarchivement par la pratique de l'écriture de plateau, illustré par l'exemple de *Ça ira (1) fin de Louis*. C'est dans une volonté de suspension de jugement, du fait de son esthétique, que Pommerat poursuit cet investissement de l'émotion révolutionnaire retrouvée mais insaisissable dans sa temporalité, remise au présent de son origine avant qu'elle n'ait été faite archive.

La déconstruction du mythe révolutionnaire par le travail sur l'archive ou un phénomène de repolitisation des archives par le plateau

La mise en scène du spectacle *Ça ira (1) fin de Louis* est en elle-même un appel à la neutralité avec une scénographie dépouillée. Il n'est pas question de simuler scéniquement le faste royal ou la pauvreté du tiers état, mais bien d'installer le spectacle dans une temporalité insaisissable. *Ça ira (1) fin de Louis* replace la Révolution française dans un passé-présent trouble, qui brouille nos repères chronologiques et qui permet de réinvestir l'archive poussièreuse et gigantesque de la Révolution française finalement dépossédée de ses émotions et érigée au rang de mythe fossilisé. C'est la pratique de l'archive par la scène qui lui redonnerait sa jus-

1. Marion BOUDIER *Avec Joël Pommerat, op. cit.*, p. 47.

2. Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire, op. cit.*, p. 84.

3. Voir la fiche technique de la liste des personnages à la fin de l'article.

tesse, sa vérité, *via* le désarchivement par le plateau (rendre à nouveau sensible un document archivé, répertorié). Pour déconstruire le mythe révolutionnaire, il faut en revenir aux sources avec les archives historiques et le travail des comédiens qui tentent de s'emparer de l'émotion suscitée par ces dernières. La démarche de Joël Pommerat ne se revendique pas militante mais demeure pour autant politique. En effet, Pommerat revendique dans son spectacle une suspension de jugement, la plus forte possible. Le travail de l'archive dans le spectacle *Ça ira (1) fin de Louis* n'a pas pour but d'être mis en avant. À ce sujet, Marion Boudier rappelle que :

Les documents disparaissent dans l'écriture, ils sont en quelque sorte consumés par le processus de création : ce sont des combustibles à partir desquels les comédiens et Joël Pommerat entrent en écriture¹.

Guillaume Mazeau évoque également cet état de re-travail permanent des archives comme générant un inconfort productif :

Pour rendre les choses concrètes et les plus vraies possibles, nous avons utilisé énormément d'archives : pour les discours des députés, ce sont les Archives parlementaires, la presse naissante, les pamphlets et les libellés ; pour le roi, on a ajouté les mémoires et l'iconographie. Ces archives ont ensuite été transcrites, réécrites, montées, recomposées. Nous étions en effet dans un entre-deux, d'où mon inconfort permanent... et mon enthousiasme aussi² !

Cette pratique du théâtre de l'archive se met au service d'un spectacle assumant une fiction imprégnée de l'émotion contenue potentiellement dans le document d'archive, travaillée par un processus de désarchivement et retransmise par le spectacle. Au même titre qu'un marionnettiste met sa main dans la marionnette à gaine, le comédien de *Ça ira (1) fin de Louis* ingurgite l'archive et par son corps et sa voix, lui insuffle un mouvement inédit, fai-

sant ainsi oublier son état d'inertie initiale. Nous pourrions ici parler d'une forme de délégation, entre le comédien imprégné de l'archive, et l'archive devenant animée par le comédien.

Historiquement, la démarche de Pommerat et son rapport aux archives tend à s'inscrire dans un nouveau théâtre de l'archive car il ne sert aucune démarche militante et cela imprègne son esthétique. Comme nous avons pu le constater au travers des exemples d'Ariane Mnouchkine avec *1789* ou d'Erwin Piscator avec *Malgré Tout !* ces derniers, en travaillant sur l'archive, visent à servir une démarche militante (la lutte communiste pour Piscator, et la remise en cause des institutions pour Mnouchkine). Or, comme le définit Paul Ricoeur :

comme toute écriture, un document d'archive est ouvert à quiconque sait lire ; il n'a donc pas de destinataire désigné, à la différence du témoignage oral adressé à un interlocuteur précis ; en outre, le document dormant dans les archives est non seulement muet, mais orphelin. [...] Dans une phase aujourd'hui jugée périmée des études historiques, le travail aux archives avait la réputation d'asseoir l'objectivité de la connaissance historique, ainsi mise à l'abri de la subjectivité de l'historien³.

Cette incomplétude du document d'archive - aujourd'hui pleinement assumée au sein des processus archivistiques et des démarches historiques de consultation - transparait dans la manière dont s'en empare le spectacle *Ça ira (1) fin de Louis* : en revendiquant la multiplicité des points de vue et en se bornant à une suspension de jugement et à une neutralité spatio-temporelle, l'archive peut y exprimer la totalité de son mutisme au travers de la voix des comédiens. Joël Pommerat se livre à un exposé de réel, non pas des faits (qui pourraient entrer dans une démarche militante en ne choisissant que certaines voies d'archives comme Piscator ou Mnouchkine) mais des émotions, en passant par la suspension de jugement aussi bien dans le récit que dans l'esthétique, la dramaturgie, le travail au plateau sur les documents historiques, etc. Ce nouveau théâtre de l'archive dans l'écriture de plateau de Joël Pommerat tend à faire entrer en

1. Marion, BOUDIER, *Avec Joël Pommerat*, op. cit., p. 87.

2. Patrick BOUCHERON, Guillaume MAZEAU et Sophie WAHNICH, « Usages de l'histoire, fétiches de la Révolution », op. cit.

3. Paul, RICOEUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 213.

scène l'ensemble des liens de parenté qu'il est possible d'attribuer à un même document. Ce mutisme de l'archive souligné par Ricoeur n'est pas un aveu d'échec mais une révélation de toutes les éventualités dramaturgiques. En refusant l'orientation potentiellement militante qu'il est possible d'accorder à un document d'archive historique, *Ça ira (1) fin de Louis* laisse le discours historique retranscrit sur la scène, riche de tous les partis pris dont il est possible de l'investir, cet investissement appartenant au spectateur.

Le processus de désarchivement ne va pas de soi au sein de *Ça ira (1) fin de Louis* s'il n'est pas accompagné par les spectateurs d'une résonance au présent. Cette résonance est avant tout soulignée par Guillaume Mazeau qui en tant qu'historien évoque le travail des archives au plateau comme une manière « pratique », « expérimentale » de tester ses connaissances :

il s'agissait de dire quelque chose d'une époque qui fait de l'expérience sensible un des principaux outils de la construction des idéologies. Enfin, ce qui m'intéressait en tant qu'historien, c'était de tester une plongée au long cours – la création a duré plus d'un an – en dehors de mon « monde ». Je voulais saisir l'occasion que la compagnie Louis Brouillard me donnait pour tester, de manière non théorique ou en laboratoire, mais expérimentale, de nouvelles manières de faire de l'histoire, au sens pratique du terme. [...] Mon envie était également de déterminer si et comment une expérience ne passant pas seulement par la lecture et l'écriture, mais par l'épreuve du plateau, permet de sonder le passé et de le faire vibrer autrement. Ce point m'intéressait en particulier : le sensible comme catégorie singulière de l'expérience du passé révolutionnaire, mais aussi comme procédé possible de la connaissance historique aujourd'hui¹.

La démarche artistique s'inscrit dans une volonté de l'émotion révolutionnaire retrouvée. Joël Pommerat en est lui-même conscient, il livre à Olivier Neveux et Christophe Triau sa vision de la fidélité historique par les émotions :

La question des émotions a été centrale dans ce projet. En ce qui concerne le rapport à la vérité historique, c'est par rapport aux émotions que la question de la fidélité s'est le plus posée. J'ai placé plus haut l'ambition de fidélité aux émotions qu'aux textes, aux mots et aux styles du langage. Nous avons cherché à comprendre les émotions vécues par les protagonistes de cette révolution puis à les "recréer".[...] Peut-être que ce spectacle vient ranimer ou réveiller chez certains spectateurs un sentiment politique (ou ressentiment ?), le sentiment d'un pouvoir politique que chacun d'entre nous, citoyens, avons perdu ou délégué à d'autres, à une classe politique professionnelle dont nous nous sentons exclus.

Les sentiments sont au cœur de la réflexion de l'élaboration de *Ça ira (1) fin de Louis*. Pommerat évoque l'idée selon laquelle la mise en scène de la Révolution française permet de générer une émotion du débat retrouvé. À l'heure actuelle, la mise en scène de la Révolution française par un processus actif de désarchivement serait un moyen concret et sensible de liaison du public avec le sentiment engourdi d'un pouvoir politique individuel et collectif.

Une stratification du spectacle, une archive au passé-présent : *Ça ira (1) fin de Louis* un palimpseste historico-sensible

Joël Pommerat compare son processus d'écriture à un palimpseste : son écriture est issue de l'improvisation des comédiens au plateau, reprise, reformulée et réécrite pendant plusieurs mois de répétitions, et ce même lorsque l'exploitation du spectacle a débuté. Cependant, il faudrait pour le cas de *Ça ira (1) fin de Louis* élargir la notion de palimpseste au-delà de l'écriture dite textuelle. Le travail de collecte des différents documents d'archives, comme le ferait un anthropologue ou un sociologue (auxquels Pommerat se compare) compose une grande partie des différentes strates dont est assemblé le spectacle dans sa forme aboutie. Le spectacle n'est pas l'aboutissement d'une réécriture d'archives ou d'une retranscription de l'improvisation : il s'agit d'un phénomène de stratification. À la fin, il est presque impossible de savoir d'où proviennent les différents éléments.

1. Patrick BOUCHERON, Guillaume MAZEAU et Sophie WAHNICH, « Usages de l'histoire, fétiches de la Révolution », *op. cit.*

Pommerat et sa troupe ont cette volonté d'être dans le vrai avant d'entrer dans la fiction, et cette circulation au sein de *Ça ira (1) fin de Louis* est rendue possible par l'ingurgitation d'archives réinvesties sincèrement et émotionnellement par les membres de la troupe. Cette énergie du plateau si complexe à décrire et si caractéristique de la Compagnie Louis Brouillard résiderait non pas entre les lignes de l'écriture, mais bien entre les strates du plateau.

L'étude du spectacle et de son processus de création a permis de mettre au jour que l'archive n'est pas seulement dans le théâtre de Pommerat un support pouvant se décliner en témoignages, récits d'historiens ou comptes rendus d'Assemblées permettant de garantir (à supposer qu'on le puisse) l'exactitude historique d'un événement. On aura aussi constaté que l'archive n'a pas servi non plus dans ce spectacle un théâtre militant. Dans *Ça ira (1) fin de Louis*, l'archive est plutôt le lieu d'une recherche esthétique et d'un nouveau savoir investi par l'ensemble des membres d'une compagnie et « subjective » dans l'intime des comédiens. Plus que l'archive dans le théâtre de Pommerat, c'est le théâtre de l'archive, dans ses dimensions tant esthétiques que politiques, qui se fait jour au contact de ce spectacle. Au même titre que l'histoire est à réinterroger sans cesse, notre rapport aux matières premières de l'histoire est lui aussi en constante évolution comme en témoigne *Ça ira (1) fin de Louis*. La Compagnie Louis Brouillard atteste d'un rapport aux archives que l'on pourrait qualifier de cyclique et c'est sur cette observation que nous clôturerons cette réflexion : les archives historiques prises dans la mise en scène deviennent archives de spectacle qui elles-mêmes viennent s'archiver au sein de la compagnie par un travail dédié et rigoureux de la part de la Compagnie Louis Brouillard et de sa codirectrice, Anne de Amézaga. L'héritage historique et artistique n'est plus linéaire, il devient cyclique, et à ce titre il est en constante évolution. Il témoigne ici de la pertinence du théâtre dans cette recherche historique de l'émotion organique riche d'apprentissages, des corps et des archives investis mutuellement.

Aliénor FERNANDEZ

Annexe : FICHE TECHNIQUE *Ça ira (1) fin de Louis*

Création du spectacle en septembre 2015, au théâtre Le Manège de Mons, création de la compagnie Louis Brouillard. Mise en scène : Joël Pommerat. Scénographie et lumière : Eric Soyer. Costumes et recherches visuelles : Isabelle Deffin. Son : François Leymarie. Recherche musicale : Gilles Rico

Recherche sonore et spatialisation : Grégoire Leymarie et Manuel Poletti

Dramaturgie : Marion Boudier

Avec

Saadia Bentaïeb : conseillère / membre de la famille royale / député Lefranc / membre du district puis du comité de quartier / l'enfant

Agnès Berthon : députée Versan de Faillie / Marie Sotto, membre du district puis du comité de quartier / Elisabeth soeur du roi / députée Boulay

Yannick Choirat : Premier ministre / député Cabri / membre du district puis du comité de quartier

Éric Feldman : garde des Sceaux / député Carray / la voix de l'interprète / membre du comité de quartier

Philippe Frécon : Decroy, archevêque de Narbonne / militaire / député Boudin / membre du district / Charles Dutreuil, membre du comité de quartier puis milicien / autre membre du comité de quartier

Yvain Juillard : roi / député Possion-Laville / membre du district puis du comité de quartier

Anthony Moreau : député Dumont Brézé / chef du protocole / député Lagache / membre du district puis du comité de quartier

Ruth Olaizola : conseillère / journaliste / députée Hersch / membre d'un district voisin et du comité de quartier

Gérard Potier : conseiller / membre du district puis du comité de quartier / évêque / député Lamy puis maire de Paris / député du Réau / domestique / militaire

Anne Rotger : membre du district / reine / autre membre du comité de quartier / députée Camus

David Sighicelli : député Gigart / membre du comité de quartier / milicien

Maxime Tshibangu : secrétaire du district / cardinal / député Ménonville / membre du comité de quartier / présentateur à l'Hôtel de ville / Jobert, assistant du premier ministre / milicien

Simon Verjans : député Lacanaux / membre du district puis du comité de quartier / député Boberlé / domestique

Bogdan Zamfir : député Marbis / Kristophe Hémé, membre du district puis du comité de quartier / soldat étranger / député Maduro / membre du conseil municipal de Paris / militaire / domestique

William Kentridge, Gerhard Richter, Klaus Mosettig

TROIS NOTES SUR LE STYLE ARCHIVAIRE

Pour surmonter la misère de l'irréversible, il faudrait vivre le passé comme un présent et un possible, ou bien, à la manière des poètes, revivre le présent et le futur comme un passé¹.

Vladimir Jankélévitch

La séduction qu'est susceptible d'exercer un mot nouveau chez ceux qui en usent pour décrire les images équivaut généralement à la réticence qu'elle peut tout aussi bien leur inspirer. En revanche, la suspicion d'appropriation théorique qu'elle éveille inmanquablement chez ceux qui font les images apparaît d'autant plus justifiée que cette désignation nouvelle – celle de style archivaire – suggère d'emblée que les œuvres se trouvent subordonnées à quelque chose d'*a priori* étranger à l'art et de familier aux chercheurs – les archives.

Le soupçon devrait encore se renforcer dès lors que l'on soutient que cette relation entre des œuvres actuelles et des archives supposément passées n'est pas ici incidente mais fondamentale en ce qu'elle affecte directement le style des premières, et qu'en altérant leurs formes, les archives touchent à la part des œuvres traditionnellement réputée comme étant la plus préservée de ce genre d'incursions. À l'inverse, l'altération des archives, lorsqu'elle a lieu, signale à la fois l'ouverture de l'art sur la réalité et sa capacité à la transformer.

Dans ces conditions, la notion d'art « archivaire » n'est pas moins « sophistiquée et trompeuse » que celle de son modèle, l'art « documentaire », dont Walker Evans parlait en ces termes en 1971, lorsque Leslie Katz lui demandait si des photographies pouvaient aussi bien être des documents que des œuvres d'art. La réticence d'Evans sur ce sujet venait du fait qu'à ses yeux « le terme devrait être *style documentaire* [*documentary style*] »,

étant donné que « l'art n'est jamais un document, bien qu'il puisse certainement en adopter le style² ». Suivant un mouvement inverse, allant cette fois du document testimonial vers l'art à vocation monumentale, Renaud Dulong a mis en évidence « l'inflexion monumentaire³ » à l'œuvre dans un certain nombre d'écrits de témoins, au premier rang desquels Primo Levi. Selon Dulong, la modulation monumentaire de ce genre d'écriture a notamment pour effet de barrer « la voie à une interprétation documentarisante, c'est-à-dire au rabattement de l'expérience sur la factualité⁴ », introduisant du même coup dans l'esprit du lecteur la « conscience de l'impossibilité d'une connaissance achevée de l'événement » dont le témoignage cherche pourtant à rendre compte. Ces deux précédents à la notion de style archivaire permettent peut-être d'éclairer le sens que l'on souhaite ici lui donner. Comme le style documentaire, l'archivaire emprunte ses formes au document d'archive ; comme le monumentaire, son empreinte sur l'image qui en résulte interdit cependant d'y reconnaître un document proprement dit. Dans l'art archiviste, les informations contenues dans le document source peuvent être reprises, intégralement ou non, mais dans tous les cas l'intégrité du contenu archivistique n'est pas compromise comme elle l'est dans l'art de style archivaire qui n'en retient que la forme – style – laquelle surdétermine sa contenance d'œuvre.

Par conséquent, le style archivaire n'implique pas qu'une œuvre d'art produise une archive nouvelle ou concurrente, mais simplement qu'elle en adopte le *style*, avec toutes les faiblesses concep-

1. Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Irréversible et la Nostalgie* (1974), Paris, Flammarion, 2011, p. 223-224.

2. Leslie KATZ, « An Interview with Walker Evans », 1971, in Vicki GOLDBERG, *The Power of Photography: How Photographs changed our lives*, New York, Londres, Paris, Abbeville Press, 1991, p. 364.

3. Renaud DULONG, « La dimension monumentaire du témoignage historique », *Sociétés & Représentations* n° 13, 2002, p. 179-197, ici p. 187.

4. *Ibid.*, p. 197.

tuelles qu'implique ici le mot. Cette contiguïté et cette continuité entre documentaire et archivaire ne signifient pas non plus que l'un ait aujourd'hui supplanté l'autre, même si, depuis plusieurs décennies, les archives jouent un rôle prépondérant parmi les documents qu'utilisent les artistes. Il ne s'agit que de souligner l'orientation spécifique prise par l'art contemporain en direction des formes du passé en se mesurant de plus en plus frontalement à « l'inévitable matérialité de l'archive¹ », et en en proposant, le plus souvent, une lecture contradictoire². S'il est relativement récent, ce mouvement de révision du matériau archivistique trouve sa formulation théorique et sa justification critique dans le célèbre axiome de Walter Benjamin selon lequel « il n'est pas de document de culture qui ne soit en même temps un document de barbarie³ ». Bien que la plupart des historiens et des critiques d'art mentionnent – et que même quelquefois ils scrutent – l'aspect matériel des documents en question, ils commencent rarement par considérer combien cette matérialité affecte les œuvres d'art, alors que c'est précisément à ce niveau que l'histoire et la théorie de l'art sont tout à coup saisies par la mémoire et la politique d'une manière qui apparente la critique à la crise. Un angle mort demeure dans la plupart des cas⁴, qui trouve en partie son origine dans la cita-

tion d'Evans pour finalement l'excéder, et qui justifie l'élaboration de la notion de style archivaire : une œuvre d'art peut-elle ressembler à une archive sans n'avoir rien d'archivistique en soi ? Autrement dit, le style archivaire peut-il être, par exemple, fictionnel, informel ou abstrait – fondé sur l'invention pure, sur un élément reconnaissable mais oblitéré, ou même sur quelque chose d'invisible, c'est-à-dire, dans les trois cas, sur de l'indiscernable ? Sans sous-estimer le paradoxe que constitue un art ne retenant de documents réels que leurs formes, on répondra donc par l'affirmative à ces questions, et on s'efforcera de démontrer que, loin de vider la réalité passée ou présente, une telle translation retient précisément ce qui reste, fors le sujet : sa matérialité. Afin de préserver cette dernière, les artistes insistent sur les différentes dimensions techniques de leur travail, allant jusqu'à recourir à des moyens contre-productifs compte tenu des outils modernes à leur disposition, d'où leur relation décalée, voire empêchée, au temps.

La densité technique et temporelle de ces œuvres correspond en effet, jusqu'à un certain point et en considérant l'art comme une configuration de temporalités, à la matérialité extraite de la réalité brute. Mais quelque chose se perd dans cette opération : l'information sur le passé que l'archive est censée porter au présent. En sorte que, en dépit de son vis-à-vis avec l'histoire, l'art de style archivaire ne fournit pas de connaissances exploitables sur le passé, pas plus qu'il ne dote le présent d'une direction claire pour le futur. Le style archivaire correspond en ce sens à un art des temps désorientés, où les rares mouvements sont des mouvements de fièvre, d'impulsion et de nostalgie ; un temps hors des événements, sans avant ni après, privé par l'histoire récente de ses possibilités et de ses promesses, et dont l'inadéquation crée un « jeu » dans lequel l'art pourrait se loger afin d'articuler cette pluralité temporelle, précisé-

1. Achille MBEMBE, « The Power of the Archive and its Limits », in Carolyn HAMILTON (dir.), *Refiguring the Archive*, Dordrecht, BV, 2002, p. 19-26, ici p. 19.

2. En particulier en ce qui concerne les archives coloniales qu'Anne Laura Stoler relit « *against their grain* » selon son expression, c'est-à-dire en allant à l'encontre à la fois de leurs prétentions à l'élaboration d'un savoir positif et de la tentation d'objectiver ce savoir afin d'en faire le cœur d'un système de domination d'où les émotions seraient exclues, alors même que c'est en elles que se lisent les ressorts profonds de la domination coloniale. Ann Laura STOLER, « Colonial Archives and the Arts of Governance: On the Content in the Form », in *ibid.*, p. 83-100, ici p. 91. Le titre original en anglais de son essai ultérieur de 2009 traduit en 2019 (*Au cœur de l'archive coloniale. Questions de méthode*) reprend en l'infléchissant cette expression : *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*.

3. Walter BENJAMIN, « Edouard Fuchs, collectionneur et historien », 1937, in *Œuvres III*, M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch (trad.), Paris, Gallimard, 2011, p. 187.

4. Dans ce contexte, la notion de « couleur documentaire » qu'introduit Roberta Agnese au terme de son étude de *The Atlas Group Archive* constitue une exception notable qui,

pour n'être qu'introduite, appelle à être poursuivie. Cf. Roberta AGNESE, « Le document comme cible et comme instrument. *The Atlas Group Archive* de Walid Raad », in Aline CAILLET, Frédéric POULLAUDE (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 189-201, ici p. 200.

ment, et la doter d'une portée critique¹. Parmi les nombreux artistes dont l'art peut être dit de style archivaire, William Kentridge est peut-être le plus éloigné des tendances abstraites ou informelles que l'on évoquait, et le plus proche de son versant fictionnel. Cependant, sa prédilection pour la fantaisie (qui devient chez lui une manière de revivifier les promesses brisées des utopies du siècle dernier) complique la relation qu'entretient son œuvre avec les archives, au point d'atteindre quelquefois le niveau informel ou abstrait que revendiquent quant à eux Gerhard Richter et Klaus Mosettig. Un même paradoxe anime cependant le style archivaire de ces trois artistes, qui veut que l'information archivistique perdue dans la transposition artistique perdure malgré tout dans les formes mêmes des œuvres qui en dérivent jusqu'à produire à la vue une information criblée, cryptée, d'une autre teneur que celle que les archives entendaient originellement préserver et transmettre.

William Kentridge & la technique du palimpseste

L'usage extrêmement profus que fait William Kentridge des documents d'archive (depuis des cartes anciennes, des dictionnaires ou des encyclopédies jusqu'à des registres usagés) témoigne de l'affinité qu'il entretient avec ce matériau, et combien celui-ci est susceptible d'imprégner son œuvre du fait même de sa profusion. Pourtant, la dimension véritablement archivaire de son style tient d'abord à la technique de ses dessins qu'il réalise presque exclusivement au fusain à partir d'un nombre limité de supports papier. Lorsqu'il veut « animer » des figures, ainsi qu'il le fait depuis la fin des années 1980 avec sa série des *Dessins pour projection*, Kentridge efface celles qui l'ont précédées par-dessus lesquelles il en esquisse de nouvelles, processus renouvelés jusqu'à ce que chaque planche comporte les traces de l'ensemble des étapes antérieures.

L'introduction la plus exacte que l'on pourrait donner aux enjeux mémoriels et politiques que soulève cette technique d'archivage du processus créatif lui-même se trouve dans une œuvre de fiction, même si son statut purement fictionnel est contestable. Il s'agit en effet d'un passage d'une nouvelle de W.G. Sebald (un auteur que l'on pourrait aisément qualifier à son tour d'écrivain archivaire) parue en 1992 dans le recueil *Les Émigrants* où le narrateur décrit la façon très particulière qu'a le peintre dénommé Max Ferber de réaliser un portrait.

Son crayonnage violent, opiniâtre, écrit Sebald, pour lequel il usait souvent, en un rien de temps, une demi-douzaine des fusains confectionnés en brûlant du bois de saule, son crayonnage et sa façon de passer et de repasser sur le papier épais à consistance de cuir, mais aussi sa technique, liée à ce crayonnage, d'effacer continuellement ce qu'il avait fait à l'aide d'un chiffon de laine saturé de charbon, ce crayonnage qui ne venait à s'interrompre qu'aux heures de la nuit n'était en réalité rien d'autre qu'une production de poussière².

Comme l'a relevé Anne Fuchs, cette description s'inspire en réalité de celle que fit l'historien d'art Robert Hughes de la technique du peintre Frank Auerbach dans la monographie qu'il lui consacrait deux ans avant la publication de *Max Ferber*. L'artiste lui-même avait fini par demander à Sebald de modifier le nom trop transparent d'« Aurach » attribué par lui dans la première version du texte, lequel devait d'ailleurs être illustré d'un dessin d'Auerbach, *Tête de Catherine Lampert VI* (1979-1980, MoMA, New York). Un portrait, écrit Fuchs, qui « apparaît comme un palimpseste fantomatique d'un original inaccessible³ ». Suivant son souhait, l'identité de l'artiste disparut ainsi dans la fiction que composa pour lui le romancier, à l'image de ses propres figures graphiques où le visage du modèle est peu à peu rendu méconnaissable par la poussière qu'il accumule sur lui et avec laquelle il finit par se confondre. Cette confusion avec la poussière qu'Eric Santner

1. Sur ce point, cf. notamment Jacques RANCIÈRE, « La modernité repensée », 2014, in *Les Temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La fabrique, 2018.

2. W. G. SEBALD, « Max Ferber », in *Les Émigrants. Quatre récits illustrés* (1999), P. Charbonneau (trad.), Paris, Gallimard, 2003, p. 211.

3. Anne FUCHS, « W.G. Sebald's Painters: The Function of Fine Art in His Prose Work », *The Modern Language Review* n° 1, vol. 101, janvier 2006, p. 167-183, ici p. 180.

désigne comme « l'objet le plus privilégié et le plus emblématique¹ » de l'œuvre de Sebald constitue en ce sens l'indice de « la “matière” même des dépôts historiques² », qu'il ne s'agit cependant pas seulement d'examiner mais d'animer, pour le dire selon Kentridge cette fois, bien que l'écriture de Sebald partage elle aussi cette ambition³. L'animation constitue en ce sens un mécanisme d'éveil du passé. Impliqué dans la matérialité de l'œuvre, il y devient un *motif*, l'élément motivant la réitération de l'inscription et de l'effacement. Comme Sebald l'affirme lui-même, si l'insertion d'images dans la texture de ses livres accrédite et légitime les histoires qu'il y relate, elle tend simultanément à interrompre le cours et à en heurter la lecture⁴ ; ce procédé ménageant des silences que l'écrivain apparente, métaphoriquement, à de la poussière⁵. Les supports de nature archivistique qu'emploie Kentridge peuvent revêtir une fonction analogue d'accréditation de la réalité historique sur laquelle son imagination se fonde, mais, en les sollicitant, il rompt du même coup l'intégrité de l'archive et brise l'unité supposée du passé. Ce qui revient là encore à une forme d'élevage de la poussière où l'incessante transformation de l'image a pour effet de produire du fragmentaire⁶ : les fragments de passé qu'elle projette forment autant d'indices, de

traces de ce qui s'est passé et de ce qui continue d'advenir, le palimpseste réunissant sur une même surface les restes de ces temporalités éparses. Dans ce contexte, le rocher pourrait être un « motif-type » de l'art du palimpseste que pratique Kentridge. Il symbolise à ses yeux l'Apartheid sans pour autant « tenir » à sa place de symbole. Apparu en 1989 dans *Johannesburg, 2^e plus grande ville après Paris*, le premier de ses dessins projetés, ce rocher se transforme en effet dans les suivants, par exemple avec *Mine* en 1991, en un téléphone en bakélite qui devient un chat dont la noirceur croît en une procession de mineurs évoluant en un camp de concentration puis en cales d'un navire négrier, jusqu'à revenir à un vaste carré noir analogue à celui de Kazimir Malevitch dont les bordures blanches évoquent cette fois l'objet opposé au roc noir – l'écran blanc, celui qui ouvre *Johannesburg...*, qui divise les foules des séries gravées *Monuments* en 1990, ou qui sert de bannière l'année suivante à celles de *Sobriété, obésité et devenir vieux* comme des *Petites morales*, et que l'on retrouve, cette fois face au bloc noir, dans la planche de 1995 intitulée *Une ville bien bâtie ne résiste jamais à la destruction*.

Compte tenu de ce qui précède, la destinée proprement mouvementée que réserve Kentridge à son motif de départ pourrait être comprise comme une tentative de diffraction du motif du roc jusqu'à ce que celui-ci soit réduit en poussière sous l'effet d'une mise en œuvre artistique dont on saisit, par conséquent, la nécessité politique. Le résultat de cette opération où, comme le suggère Joseph Koerner⁷, les strates (*strata*) de l'œuvre correspondent aux dépouilles (*spoliae*) de l'histoire, tient moins du réseau que de la foule d'images intriquées entre elles, texturées en un dessin et multipliées par un procédé d'animation proche de l'hésitation. De fait, les dessins de Kentridge paraissent hésiter entre au moins trois catégories d'images archivées : 1^o celles de son œuvre propre, laissées à l'état d'esquisse ; 2^o celles d'autres artistes, mêlées aux esquisses ; 3^o des images elles aussi enfouies dans la mémoire visuelle collective,

1. Eric L. SANTNER, « Vers une histoire naturelle du présent », in Giovanni CARERI, Bernhard RÜDIGER (dir.), *Le Temps suspendu*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016, p. 74-101, ici p. 78.

2. *Ibid.*, p. 80.

3. Muriel Pic note en effet dans le même sens que, pour Sebald, « il ne s'agit pas d'épingler la trace afin de l'observer scrupuleusement, mais de l'observer vivante, c'est-à-dire en ce qu'elle suscite une expérience de remémoration ». Muriel Pic, *W. G. Sebald. L'image papillon* suivi de *W. G. Sebald, L'Art de voler* (2009), Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 42 (souligné dans le texte).

4. Cf. sur ce point « Chasseur de fantômes. Entretien avec Eleanor Wachtel », in Lynne Sharon SCHWARTZ (dir.), *L'Archéologue de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald* (2007), D. Chartier et P. Charbonneau (trad.), Arles, Actes Sud, 2009, p. 39-64, ici p. 43-44.

5. Cf. *ibid.*, p. 61.

6. Sur le rôle politique du fragment chez Kentridge et ses liens à Dada, cf. en particulier Judith DELFINER, « “Kaboom ! Kaboom ! Kaboom !” : William Kentridge et le spectre de Dada », in Marie-Laure BERNADAC, Sébastien DELOT (dir.), *William Kentridge. Un poème qui n'est pas le nôtre*, Paris, Flammarion, Villeneuve d'Ascq, LaM, 2020, p. 13-18.

7. Cf. Joseph KOERNER, « Tummelplatz », in Margaret KOERNER (dir.), *William Kentridge: Smoke, Ashes, Fable*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 77-133, ici p. 126.

comme celles des photographies d'atrocités de l'époque de l'Apartheid¹. On ne saurait déterminer laquelle des trois catégories prédomine dans l'œuvre de Kentridge, mais il est clair que, dès le début, faire une image fut pour lui le meilleur moyen de consigner des images passées et d'accueillir ou de recueillir celles venues d'ailleurs. Le paradoxe vient ici de la capacité de son imagination à traverser la mémoire de sa propre histoire et, ce faisant, à découvrir des images d'un passé différent de celui que l'artiste avait inventé. Chaque œuvre palimpseste combine ainsi ses propres traces à celles du passé et, de manière plus nébuleuse, à celles d'un temps possible, en sorte que chacune appelle davantage l'évocation mnésique que l'identification de souvenirs précis.

Les œuvres de Kentridge ne comprennent en effet aucune information exploitable, sinon sur les formes dont il use. C'est pourquoi l'artiste n'archive pas véritablement, mais imite l'archivage, ce qui justifie que l'on parle de style archivaire à son propos. Néanmoins, l'usage qu'il fait des archives éclaire des portions d'elles et des réalités qu'elles décrivent qui, sans cette reprise, seraient certainement demeurées inaperçues et leur violence tue. Sous ce rapport, le sentiment le plus étrange que suscite le style archivaire d'un artiste comme William Kentridge dérive de la façon qu'il a d'effusquer le sens chronologique du spectateur en attirant son attention sur une œuvre où le passé résonne clairement, sans pour autant lui permettre de saisir d'où proviennent exactement les signaux qu'il envoie.

Gerhard Richter & la méthode du flou

À cet égard, l'effet que provoque la série qu'a achevée Gerhard Richter en 2014 serait comparable si les quatre peintures qui la composent sous le titre *Birkenau* n'étaient abstraites. Bien qu'elles aussi ressemblent à des palimpsestes, elles n'exposent pas, comme les dessins de Kentridge, de

formes indiscernables, mais sont tout bonnement illisibles alors même qu'elles se fondent sur quatre photos clairement identifiées prises à Auschwitz-Birkenau par un membre des *Sonderkommandos*². L'écho qu'émettent ces tableaux paraît non moins faible mais d'autant plus distant, comme si les formes de Richter faisaient littéralement obstruction au regard, enfouissant le passé sous une trame picturale davantage impénétrable que celle par laquelle le fusain et le chiffon de Kentridge biffent les mémoires multiples qu'il convoque. Pour sa part, Richter travaille presque exclusivement à partir de matériaux photographiques qu'il accumule depuis le début des années 1960 sous la forme d'un *Atlas*, ainsi qu'il s'y réfère depuis qu'il l'a exposé en 1972, mais qu'il désignait auparavant comme ses « matériaux » (*Materialen*)³. Cette désignation suffirait presque à indiquer combien le peintre a fait sienne l'idée selon laquelle « l'appareil photographique est littéralement une machine à archiver », comme l'écrit Okwui Enwezor, faisant de « chaque photographie, de chaque film un objet archivistique *a priori*⁴ », dont l'artiste assimile de surcroît « la neutralité apparente⁵ » généralement contestée par ceux qui étudient les conditions de production et de réception des archives, à une absence de style foncièrement propice, aux yeux de Richter, à la reprise picturale⁶. Aussi

2. Sur ces circonstances cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, ainsi que, dans une perspective critique de l'ouvrage précédent, Christophe COGNET, *Éclats. Prises de vue clandestines des camps nazis*, Paris, Seuil, 2019.

3. Cf. sur ce point Angela MENGONI, « "Aucun sens, aucune pitié, aucune sympathie" : un *Atlas* à remonter l'histoire-nature », in Giovanni CARERI, Bernhard RÜDIGER (dir.), *Le Temps suspendu*, p. 20-31, p. 38.

4. Okwui ENWEZOR, « Archive Fever: Photography between History and the Monument », in Okwui ENWEZOR (dir.), *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, New York, International Center of Photography, Göttingen, Steidl, 2008, p. 11-51, ici p. 13.

5. Charles MEREWETHER, « Archives of the Fallen », 1997, in Charles MEREWETHER (dir.), *The Archive*, Londres, Whitechapel Gallery, Cambridge, The MIT Press, 2006, p. 160.

6. Cf. sur ces points « Du pop, de l'Est-Ouest et de quelques-unes des sources documentaires. Uwe M. Schneede s'entretient avec Gerhard Richter », in Uwe M. SCHNEEDE (dir.), *Gerhard Richter. Images d'une époque*, Londres, Heni Publishing, Paris, Marian Goodman Gallery, 2011,

1. Parmi bien d'autres, celles de Gille de Vlieg paraissent particulièrement importantes. Cf. sur ce point Kylie THOMAS, « Wounding Apertures : Violence, Affect and Photography During and After Apartheid », *Kronos : Southern African Histories* n° 38, novembre 2012, p. 204-218.

étrange que cela paraisse lorsque l'on connaît la trajectoire ultérieure du peintre, au milieu des années 1960, cette disponibilité de l'image photographique est perçue comme une conséquence de sa nature « abstraite » particulière. « La photo, soutient en effet le peintre, possède une abstraction qui lui est propre et qu'il est difficile de pénétrer¹ », mais qui revêt justement, et pour cette raison, un caractère incitant au réemploi et à la modification. Or si cette dimension attire également l'attention des contemporains de Richter, aux yeux desquels, ainsi que le notait Rosalind Krauss en 1977, « la photographie est graduellement devenue le modèle opératoire pour l'abstraction² », c'est – peut-être plus étrangement encore – parce qu'elle leur offrait un modèle potentiellement déshistoricisé. À rebours de la tendance actuelle, rappelle ainsi Mark Godfrey, à cette période-là, les « artistes qui s'approprièrent des images d'archive étaient plus intéressés par l'opacité de telles images que par le fait de les utiliser afin d'explorer le passé³ ». C'est pourtant depuis la « banalité anomique⁴ » de l'anthologie visuelle que constitue l'*Atlas* que naît, selon les termes qu'emploie Benjamin Buchloh au sujet de la section « Holocauste » du volume, la « révélation soudaine⁵ » de la qualité irréductiblement indicielle des images qui s'y trouvent rassemblées, faisant tout à coup resurgir leur historicité. Le peintre fait alors face à des images que, d'une part, il juge esthétiquement dévaluées, ce qui autorise leur réévaluation picturale, mais dont la valeur historique oblige d'autre part à les conserver, au moins comme sources. « L'imagerie rejetée dans le passé est inscrite dans les couches de peinture, et

dans le geste même qui en signifie l'effacement⁶ », écrit en ce sens Jean-François Chevrier, qui en déduit que « l'*Atlas* est une archive, et un palimpseste qui tend à annexer l'œuvre pictural⁷ ». La question de savoir jusqu'à quel point le contenu de l'*Atlas* préside à l'altération de la forme artistique (en l'occurrence au flou) demeure évidemment irrésolue. Ce qui est certain, en revanche, c'est qu'aux yeux du peintre archiviste ce contenu doit être altéré. Or, plusieurs décennies durant, Richter est demeuré incapable de retoucher les quatre photographies informant *Birkenau*. Leur histoire, la situation singulière et unique qu'elles occupent dans le corpus photographique issu de l'univers concentrationnaire nazi, peuvent expliquer cette difficulté, mais il existe aussi à cela une raison plus formelle : le fait que les conditions extrêmes de prise de vue de ces images en question les avaient déjà altérées ; le fait qu'en un mot elles étaient déjà, au moins en partie, floues. Ce que de nombreux historiens avaient perçu comme un défaut documentaire qui les avait poussés à retoucher ces images afin de les rendre plus éloquentes⁸ explique que Richter se soit longtemps senti incapable de les rendre plus picturales en les floutant à nouveau, jusqu'à se résoudre finalement à les oblitérer intégralement après les avoir soumises à son processus habituel de mise en peinture. Le nom générique de « photo-peintures » (*Foto-Bilder*) qu'a donné Richter à ce type d'images commencé en 1965 avec *Oncle Rudi* et *Tante Marianne* (Lidice Collection et Yageo Foundation) révèle ce que leurs formes trahissent aussi bien que la progressivité systématique de sa méthode :

p. 104, ainsi que Gerhard RICHTER, « Notes », 1964-1965, in *Textes*, C. Métais Bührndt (trad.), Dijon, Les Presses du Réel, 1999, p. 30.

1. *Ibid.*, p. 27.

2. Rosalind KRAUSS, « Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2 », *October* n° 4, automne 1977, p. 58-67, ici p. 58.

3. Mark GODFREY, « The Artist as Historian », *October* n° 120, printemps 2007, p. 140-172, ici p. 142.

4. Benjamin H. D. BUCHLOH, « Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive », *October* n° 88, printemps 1999, p. 117-145, ici p. 142.

5. *Ibid.* p. 143-144.

6. Jean-François CHEVRIER, « Gerhard Richter, peintre-photographe », *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010, p. 99.

7. *Ibid.*, p. 106.

8. Nicholas Chare écrit que « leur manque la clarté de beaucoup des images prises à la Libération ». Nicholas CHARE, *Auschwitz and Afterimages : Abjection, Witnessing and Representation*, Londres, New York, I.B. Tauris, 2011, p. 145. Cf. Dan STONE, « The *Sonderkommando* Photographs », *Jewish Social Studies* n° 3, vol. 7, Printemps-été 2001, p. 132-148. Sur le rôle joué par Didi-Huberman dans l'élaboration de cette série, cf. Georges DIDI-HUBERMAN, « Sortir du plan. Deux lettres à Gerhard Richter », *Cahiers du Musée national d'art moderne* n° 135, printemps 2016, p. 75-105, et « Sortir du plan 2. 3^e et 4^e lettres à Gerhard Richter », *Cahiers du Musée national d'art moderne* n° 137, automne 2016, p. 17-59.

de la photographie vers la peinture. Après avoir agrandi la photo à l'échelle d'une toile carroyée au moyen d'un épiscopes, il la copie fidèlement avant de la flouter entièrement. Comme pour les fusains de Kentridge, Richter conserve la palette noire et blanche de la photographie originale. Même si d'imperceptibles accents de bleus nuancent par endroits ses gris, le contraste dominant peut être vu comme un indice matériel de l'origine photographique des peintures de Richter au même titre que leur flou. Le peintre y voit pourtant un effet proprement pictural, auquel il a progressivement conféré une valeur inaugurale lorsqu'en 1962 il raya pour la première fois, d'un geste à la fois expressionniste et informel, le motif qu'il venait de recopier scrupuleusement, en l'occurrence une *Table* (collection privée). Sous ce rapport, le flou peut donc être envisagé comme une version révisée et maîtrisée de cette rature princeps, dont la picturalité n'a cessé depuis lors de s'apprécier à mesure que sa teneur historique et mémorielle se précisait.

Dans le cas de *Birkenau*, la dissolution des sources photographiques sous les couches de peinture brouille les limites entre les deux médias jusqu'à produire une troisième forme que l'on peut qualifier d'archivage et dont le flou est l'agent. Cet agencement constitue fondamentalement un acte de préservation et d'altération aussi bien de la réalité indexée dans le document source et de sa traduction artistique que de l'image composite qui en résulte. Comme l'a relevé Barbie Zelizer dans son étude des photographies d'Auschwitz, « on brouille les événements avec les outils par lesquels on se les remémore¹ ». Remarque qui vaut aussi bien pour le flou de Richter et pour le palimpseste de Kentridge que pour l'« empoussièrisme » de Sebald à propos duquel Muriel Pic associe précisément sa « photogénie du fantomatique » à un « effet de flou² ». Lequel se distingue toutefois de la fragmentation du passé à laquelle il participe pourtant grâce à sa connotation « enveloppante », qui lui confère une dimension protectrice, dans le double sens de ce

qui préserve et de ce qui barre l'accès à ce que ce dispositif protège. On doit constater en ce sens que si le flou de Richter a donné lieu à de multiples interprétations, toutes concordent avec l'observation de Gertrud Koch selon laquelle « l'acte de flouter [*blurring*] fait apparaître le monde comme particulièrement menaçant, sous l'espèce d'une présence impénétrable³ ». Prise dans son contexte historique d'apparition, celui des années 1960, cette conséquence peut être comprise comme un reproche adressé au « désir d'oublier, de refouler l'irréparable⁴ », ou bien, au contraire, comme une forme de tact dans des situations où le spectateur est confronté à des événements traumatiques surexposés médiatiquement, tels que les attentats terroristes contre le World Trade Center figurées dans *September* (2005, MoMA de New York)⁵. De manière plus neutre, la méthode du flou peut indiquer une mémoire incertaine où une distance historique⁶ que son auteur entend maintenir parce qu'elle rend « l'iconographie ambivalente⁷ », ou parce qu'elle compromet les possibilités de la reconnaissance⁸, au point qu'on a pu en faire avec quelque emphase conceptuelle « le paradigme d'un doute épistémologique fondamental⁹ ». Quoi qu'il en soit, le flou pictural de Richter ne saurait être tenu pour une forme ajoutée à un contenu, non plus que pour un pur signe, mais devrait plutôt être envisagé comme une forme signalant son contenu, au sens où George Kubler concevait le signal comme ce qui manifeste simultanément le passé de l'événement et le présent de

1. Barbie ZELIZER, *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 202.

2. Muriel PIC, *W. G. Sebald, op. cit.*, p. 163.

3. Gertrud KOCH, « The Richter-Scale of Blur », *October* n° 62, automne 1992, p. 133-142, ici p. 136.

4. Rainer ROCHLITZ, *L'Art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Paris, Gallimard, 1998, p. 362.

5. Cf. sur cette œuvre Robert STORR, *Septembre. Une peinture d'histoire de Gerhard Richter* (2010), C.-M. Diebold (trad.), Paris, La Différence, 2011.

6. Arthur DANTO, « History in a Blur », *The Nation*, 25 avril 2002.

7. Paul B. JASKOT, « Gerhart Richter and Adolf Eichmann », *Oxford Art Journal* n° 3, vol. 28, 2005, p. 457-478, ici p. 467.

8. Jürgen SCHREIBER, *Richter, peintre d'Allemagne – le drame d'une famille* (2005), M. Althaus (trad.), Dijon, Les presses du réel, 2012, p. 250.

9. Hubertus BUTIN, « Culte des héros ou critique d'une idéologie ? Volker Bräde, un film de Gerhard Richter réalisé en 1966 », in Uwe M. Schneede (dir.), *Gerhard Richter, op. cit.*, p. 82-91, ici p. 87.

l'œuvre qui le signale¹. Dans ces conditions, tenter de déterminer si le flou signale la formalisation d'un contenu qu'opère Richter ou le contenu lui-même conduirait à réduire son ambiguïté fondamentale en la résumant à une alternative fond/forme, soit à ce genre de dilemmes qui, en s'intéressant aux termes et à leur précedence plutôt qu'à leurs relations et à leur simultanéité, interdisent de voir par quelles voies l'équivalence référentielle peut découler de l'ambivalence d'une image.

Klaus Mosettig & l'art de la copie

En comparaison, l'art de Mosettig apparaît résolument univoque. Lui-même se reconnaît certainement dans le portrait que font de lui Catharina Kahane et Wolfram Pichler en « esclave diligent du dessin² ». Il est vrai que l'artiste n'a pas varié au cours des dix dernières années, mais s'est tenu à sa tâche de copieur d'images préexistantes de la manière la plus exacte possible avec pour unique instrument un crayon de graphite à mine sèche.

Cet usage exclusif d'un seul médium fait logiquement songer au rôle prééminent imparti au fusain chez Kentridge, mais Mosettig ne laisse ni traces ni poussière, et il se concentre toujours sur une image à l'exception de toute autre. Le protocole de reproduction de celle-ci à l'échelle 1:1 auquel il se tient est assez proche de celui adopté par Richter, mais Mosettig n'agrandit ni ne floute son image source, si bien qu'on pourrait lui superposer sa copie sans détecter ni écart ni erreur entre les deux. Seul son usage un tant soit peu monomaniacal du graphite distingue au premier coup d'œil la copie de l'original.

Cette différence est particulièrement visible si l'on compare ses trente-huit dessins de la série *Retrait* (*Withdrawal*, 2012-2015) avec celui auquel il a rendu hommage au carré, si l'on peut dire ici : les *Hommages au carré* qu'a peints Josef Albers de 1949 à sa mort en 1976. Aux couches chroma-

tiques de ces derniers, Mosettig a substitué les strates de graphite, supprimant du même coup la raison d'être même des peintures d'Albers : l'interaction de la couleur³. Cette substitution, écrivent Kahane et Pichler, les a transformés en « une apparition fantomatique⁴ » qui, « en privant [les carrés d'Albers] de leur sève chromatique », transforme aussi les copies de Mosettig en « fantômes d'elles-mêmes⁵ ».

La difficulté que posent ces images tient dès lors moins à la position seconde qu'elles occupent en permanence qu'au statut sémiotique de leur secondité. Si l'on suit la division de Charles Sanders Peirce, ce sont à l'évidence des icônes, mais ils comparaissent comme s'ils appartenaient à la catégorie de l'indice, étant donné qu'un « indice est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet⁶ ». Dans le cas d'œuvres de style archivaire, cette modification de l'indice par l'objet qu'il signale est virtuelle mais feint d'être actuelle, ce qui n'ôte rien à sa qualité moins de signe que de signal partageant avec l'indice sa capacité déictique minimal à signifier : « là⁷ ! » Là est en effet l'objet et l'indice qui le signale en le signifiant.

Cette feinte qu'introduit l'art archivaire n'entraîne toutefois aucune confusion de l'ordre du faux, mais davantage une forme de coopération sémiotique dérivée du fait que la qualité iconique des œuvres de Mosettig, le fait qu'elles relèvent d'une pratique manuelle, est d'autant plus visible qu'elles prétendent à un statut indiciel de l'ordre de la reproduction photographique. La prétention dont elles font ainsi montre tient cependant presque de l'acte manqué dans la mesure où il eût été logiquement beaucoup plus efficace de reproduire photographiquement l'image-source afin de l'archiver plutôt que d'en entreprendre une fastidieuse copie à la main. Cette faiblesse de conception leur retire de surcroît et l'autorité dont est

1. Cf. George KUBLER, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (1962), Yale, Yale University Press, 1999.

2. Catharina KAHANE, Wolfram PICHLER, « Klaus Mosettig's Withdrawal », *Withdrawal: Klaus Mosettig*, Vienna, Schlebrüger, 2015, p. 46-74, ici p. 62.

3. Josef ALBERS, *Interaction of Color* (1963), Yale, Yale University Press, 2013.

4. Catharina KAHANE, Wolfram PICHLER, « Klaus Mosettig's Withdrawal », *loc. cit.*, p. 49.

5. *Ibid.* p. 74.

6. Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, G. Deledalle (trad.), Paris, Seuil, 1978, p. 140.

7. *Ibid.*, p. 144.

investie l'œuvre originale, et l'authenticité dont peut se prévaloir un véritable indice, toutes qualités que possèdent en revanche les documents d'archive, notamment photographiques.

Si, avec Jacques Derrida, on reconnaît en effet à l'archive sa capacité à être première et, pour cette raison, à commander en commençant (selon le double sens en grec ancien de *to arkhè*¹), alors on peut se demander quel pouvoir possède « l'image-d'après-l'archive » et réside encore en elle. Aucun, est-on obligé d'admettre, si l'on excepte toutefois la beauté de l'imitation imitant une imitation au point d'amener la mimésis artistique à la lisière de la mimique, mais assez près aussi du plaisir que ne laisse pas de procurer la reconnaissance de ce que l'on est parvenu à imiter. Quant aux conséquences critiques d'une telle démarche vis-à-vis des archives, elles sont doubles : d'une part, elles rappellent que l'art manque substantiellement de la dignité d'une création, de l'autre elles le libèrent de la violence institutionnelle qu'implique la constitution d'archives.

En ce sens, le tour archivaire que prennent les œuvres contemporaines peut être regardé comme une réplique à la dénonciation que formulait Michel Foucault contre le monopole de l'archive dans la production de discours épistémologiques². Non seulement parce qu'ils réemploient des archives, mais parce qu'ils produisent des œuvres d'art en guise d'archives, les artistes contemporains de style archivaire (ce qui est presque une contradiction dans les termes) secouent les temporalités, troublent la connaissance historique, perturbent les discours que l'archive est censée articuler et, jusqu'à un certain point, personnifier. Le style archivaire répond ainsi par la bande à une autre question foucauldienne soulevée dans le court texte intitulé *La Peinture photogénique* où Foucault regrette la tendance de l'art contemporain à l'épuration visuelle : « Comment redécouvrir le jeu des temps passés³ ? » Faire et refaire indéfiniment

la même image n'est certainement rien d'autre qu'un jeu, mais un jeu de formes qui, comme certains jeux de mots, s'approche quelquefois de la poésie en ce qu'elle produit de l'écart – une distance où la critique peut trouver à se situer.

Le « jeu » de Mosettig doit donc aussi être entendu dans sa dimension disjonctive, creusant l'intervalle entre ce qu'Albers nomme le « fait factuel [*factual fact*] » de l'œuvre, sa définition visible, et son « fait actuel [*actual fact*]⁴ », son indéfinition visuelle. C'est en ce sens que l'on peut comprendre que Kahane et Pichler voient en Mosettig un « artiste de la de-scription [*de-scription artist*] », capable de recopier par exemple pendant des mois deux toiles peintes en 1950 par Jackson Pollock, *Number 32* (2008-2009) et *Lavender Mist* (2012), ou bien trente-quatre dessins de sa propre fille lorsqu'elle était bébé avec le même sérieux, corpus qu'il a non moins sérieusement intitulé *Informel* (2014-2017). On mesure cependant l'ironie délibérément contre-productive qui est la sienne à l'égard d'un certain modernisme, qui consiste dans un cas à diffracter méthodiquement la spontanéité légendaire de l'*Action Painting*, et, dans l'autre, à retourner la remarque devenue proverbiale face à une œuvre abstraite « mon enfant pourrait faire cela » en se demandant si un adulte (artiste qui plus est) saurait recopier un dessin d'enfant.

Pour contre-intuitive voire absurde qu'elle paraisse, la procédure à laquelle se soumet l'artiste dans son travail n'en suit pas moins le modèle scientifique bien établi du botaniste qui, afin d'étudier la faune et la flore, préfère à l'appareil photographique le carnet de dessins qui l'astreint à observer comme un tout-ensemble ce qu'il a sous les yeux et le temps qu'il met à en assimiler cognitivement la formation⁵. Face à des images déjà formées, quasi-figées, Mosettig semble en quelque sorte lui aussi chercher à les animer en excavant le visible, comme si la copie pouvait faire affleurer chacune des strates contenues, intention-

1. Jacques DERRIDA, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 11.

2. Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir* (1969), Paris, Galilée, 2008.

3. Michel FOUCAULT, « La peinture photogénique » in Gérard FROMANGER, *Le Désir est partout*, Paris, Galerie Jeanne Bucher,

1975, non paginé.

4. Josef ALBERS, *Interaction of Color* (1963), New Haven, Londres, Yale University Press, 2013, p. 71.

5. Cf. sur ce point Jürgen TABOR, « The Nature of Picture », *Klaus Mosettig : Nature Morte*, Dornbirn, Kunstraum Dornbirn, Verlag für modern Kunst Nürnberg, 2010, p. 128-135.

nellement ou non, dans l'original. Concrètement, l'image-source se trouve effectivement mise à plat du fait du report au graphite qui autorise, par conséquent, le regardeur à en faire une lecture temporisée à même d'attirer son attention sur des détails ou traces qui, autrement, demeureraient en quelque sorte tapies en elle.

À cet égard, les cinq œuvres intitulées *Leros* de la série *Handwriting* (2017-2018) constituent un cas particulier. Aucune des pistes d'interprétation qu'elles suggèrent à première vue (copie d'un tableau existant, relevé d'une carte abîmée, reproduction d'une improvisation tachiste...) ne s'avère convaincante, d'autant que les traces, plus denses qu'à l'accoutumée dans l'œuvre de Mosettig, y sont également plus indéchiffrables, ce qui veut dire aussi qu'elles sont moins artistiques, au sens où l'histoire de l'art fournit un répertoire de formes identifiables, fussent-elles non figuratives. C'est qu'en réalité *Leros* n'est pas le titre d'une œuvre d'art mais le nom d'une île grecque, proche des côtes turques, sur laquelle accostent régulièrement des réfugiés voulant gagner l'Europe¹. *Leros* est la copie de la table sur laquelle ceux-ci se soumettent à la prise de leurs empreintes digitales.

Il n'est pas douteux que la familiarité de l'artiste avec l'art abstrait a en quelque sorte préparé l'œil de Mosettig à regarder cette table comme un motif ; la réalité politique étant soudainement prise dans la boucle de la récursivité artistique. De manière inattendue, l'archéologie de l'art moderne à laquelle l'artiste s'est adonnée au cours des décennies passées l'amène à poser son regard sur un objet dont peut-être même les fonctionnaires européens qui l'utilisent quotidiennement ne reconnaîtraient pas la copie – ne saisiraient pas le rapport qui la relie à l'objet. Bien qu'en réalité, sans la légende qui accompagne *Leros*, nul ne puisse deviner que l'œuvre se réfère même à un objet, quelque chose de sa teneur politique demeure toutefois perceptible, ne serait-ce qu'en raison du temps manifestement impliqué dans cette œuvre et qui a pour effet d'inciter le spectateur à s'y arrêter afin de la scruter, d'y rechercher

quelque trame souterraine ou de partir en quête de ce qu'il faut bien appeler en l'occurrence un *indice* de sa relation à une réalité cryptée. Quelque chose en effet insiste en elle, qui suggère son importance, la valeur des traces qu'elle porte aussi bien que leur fragilité, la possibilité qu'elles se dissipent, toutes choses qui justifient finalement de l'« archiver » ; les guillemets indiquant que l'opération ne saurait plus être, en ce cas, institutionnelle mais artistique.

Le choix de Mosettig révèle l'étrange proximité processuelle qu'entretiennent la décision archivistique et la sélection d'un ready-made : ce qui acquiert une pertinence historique ou artistique est ce que l'artiste ou l'historien décide de représenter ou d'archiver ; l'acte de copier matérialisant ce jugement et l'échantillonnage qui en résulte. Mais ce qui distingue l'art archivaire d'actes purement artistiques ou clairement historiques est que les œuvres en question n'apportent en définitive aucune information utilisable puisque le simple fait de copier, même scrupuleusement, altère irrémédiablement ce qu'il s'agit d'« archiver ».

Entre autres raisons, cette distinction explique que, dans l'hypothèse hautement improbable où quelqu'un serait un jour poursuivi en justice pour la façon dont les réfugiés sont traités en Europe, il y a fort peu de chances qu'un tribunal regarde *Leros* comme une preuve recevable ; faiblesse qui ne saurait conduire à suspendre le jugement moral sur la situation actuelle, mais qui devrait plutôt le renforcer, et qui explique que des artistes aussi différents dans leurs intentions que Mosettig, Richter ou Kentridge, entendent constituer à travers leurs œuvres des formes à même d'opposer « une contre-archive à l'histoire établie² ».

Leurs tentatives témoignent en l'espèce d'une difficulté à archiver le présent. Même s'il serait hasardeux de tenter une typologie d'après les quelques œuvres d'art de style archivaire que l'on vient d'examiner, on peut sans grand risque estimer que la technique du palimpseste, la méthode du flou ou l'art de la copie sont tous trois des procédés symptomatiques d'une époque anxieuse, où

1. Sur ce cas, cf. notamment Laure GABUS, Pierre-Emmanuel FEHR, *Leros. Île au cœur de la crise migratoire*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2016.

2. Ute HOLLE, « La violence, ses doubles et leurs ombres : l'art de William Kentridge comme une contre-mémoire », in Marie-Laure BERNADAC, Sébastien DELOT (dir.), *William Kentridge, op. cit.*, p. 33-44, ici p. 34.

le sens de l'histoire est devenu éminemment incertain et celui de l'action politique désorienté.

Si, dans longtemps, des archéologues découvraient quelques spécimens de ce style sous l'aspect d'artefacts plus ou moins lacunaires, sans doute éprouveraient-ils d'abord les plus grandes difficultés à dater pareils « documents ». Peut-être qu'en comprenant que de telles pièces avaient été conçues pour paraître plus anciennes qu'elles ne l'étaient en réalité, ces mêmes chercheurs se rendraient à l'évidence qu'il s'agissait à l'époque d'œuvres d'art, de ce genre d'objets dont la réputation les soustrait ordinairement à l'emprise du temps chronologique. Compte tenu du poids de passés visiblement impliqués en eux, ils se demanderaient certainement aussi ce que ces œuvres documentaient alors, et quel était leur contenu critique. Pour le comprendre, ils n'auront d'autre choix que de regarder soigneusement chaque forme, de comparer chaque motif stylistique en en prélevant les plus significatifs, et de soulever ainsi une à une les strates de passé-présent sédimentées en eux.

Paul BERNARD-NOURAUD

Avec George Legrady, archéologies à l'ère numérique



George Legrady, *A Catalogue of Found Objects*, 1975-1976

Une attention nouvelle portée aux formes de documents d'archives, à leur potentiel narratif et politique, se diffuse au tout début du ^{xxi}^e siècle dans l'art contemporain. La critique a même qualifié les artistes adoptant cette tendance à se saisir, réorganiser, détourner ou susciter des ensembles documentaires de cet ordre comme des *artistes archivistes*.

Suivons l'un de leurs précurseurs. Dès le milieu des années 1970, le travail photographique de George Legrady¹, – hongrois d'origine installé en Californie – s'inscrit dans une logique d'inventaire et d'archivage par la collection systématique d'objets ou de documents et engage diverses stratégies de leur réception. Stratégies d'abord photographiques puis numériques. Exposée en 1976, la série intitulée *A Catalogue of Found Objects*² relève

ainsi d'une archéologie urbaine et conceptuelle valorisant les déchets d'une civilisation contemporaine dépassée, comme observée au futur. Déposés par séries cohérentes sur un seul et même fond dégradé issu d'une imprimante d'époque, 30 constats photographiques similaires de rebuts, au cadrage rigoureux et frontal, évoquent le mode d'indexation d'une fouille prospective valorisant les déchets. Au chaos des débris s'oppose l'ordonnement en tableau matriciel. Photographie servante des arts, « la démarche renoue, en apparence au moins, avec le statut d'archives que la photographie avait au ^{xix}^e siècle », commente la critique à propos de cette œuvre³.

La présentation tabulaire, et déjà informatique par les perforations conservées et le simple fond gris à la texture aléatoire, anticipe les travaux dont l'artiste est devenu une figure emblématique,

1. Voir son site à l'adresse : <<https://www.mat.ucsb.edu/~glegrady/>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Voir : <https://www.mat.ucsb.edu/~glegrady/glWeb/Projects/fo/found_obj.html>, consultée le 14 juillet 2021.

3. Anne BÉNICHOU & Jacques DOYEN, « Collection | Fabrication : Regards croisés sur l'œuvre de George Legrady », *Parachute* 92, 1998, p. 26.

désormais connu pour ses nombreuses visualisations algorithmiques de données et son activité de chercheur dans le domaine du numérique¹. La place de la collection, l'emploi de documents trouvés issus d'archives, leur mise en contexte ou en récit, suggère qu'une forme d'archéologie documentaire opère aussi comme un des liens traversant ses projets, par-delà leur diversité thématique et esthétique. Observons les formes diverses, parfois explicites, d'autres fois plus discrètes ou indirectes, voire sous-jacentes et allusives, qui témoignent de la place et du rôle multiple des principes d'archivages dans les œuvres de cet artiste identifié parmi les premiers passeurs de l'art des média traversant les mondes analogiques et numériques.

Une archive d'objets traversés par l'histoire

Grand prix de la première sélection d'œuvres numériques du concours *New Voices, New Vision*², c'est surtout avec *An Anecdoted Archive from the Cold War* qu'il gagne, en 1994, sa reconnaissance internationale à travers cet essai multimédia en forme de narration interactive. Avec ce titre énigmatique, il anticipe précisément cet élan qui sera identifié dans l'art contemporain par Hal Foster, en 2004, comme une « pulsion de l'archive³ ». Le critique désigne là une tendance, visible chez plusieurs artistes contemporains, qui consiste à réunir des réalités dispersées, technologies ou documents, pour interroger le passé, le rendre présent à partir de traces⁴. Dans ce nouveau catalogue d'objets, G. Legrady construit par un système rigoureux une archive au temps de la Guerre Froide, dans un contexte autobiographique, associant des récits – ou plutôt des *anecdotes* – en référence revendiquée à la *Topographie anecdotée du*

hasard de Daniel Spoerri⁵, une des toutes premières éditions d'artiste jouant à produire une telle archéologie domestique du temps présent.

Dans cette installation vidéo, publiée aussi en CDrom⁶, G. Legrady parvient à intéresser un public à son histoire personnelle mouvementée, longtemps conservée dans un « bric-à-brac d'objets⁷ » familiaux réunis en écho à un moment historique particulier : la répression soviétique face à l'insurrection de Budapest en 1956. Il avait alors six ans.

Cet événement dramatique est la trame mobilisée par l'auteur dans cette œuvre pour documenter l'histoire de la migration de la famille Legrady au Canada, contrainte à l'exil par dissidence politique, et pour mener la quête d'identité qui lui est associée. Les matériaux qui la composent, collectés par G. Legrady pendant une vingtaine d'années, sont très variés : films de l'enfance en Hongrie, vidéos personnelles ultérieures de ses voyages en Europe de l'Est, à Budapest Prague, Kiev et Berlin (avant et après la chute du mur), quelques timbres-poste, mais aussi des objets publicitaires ou promotionnels, une veste brodée, des reliques de guerre devenues décoratives (obus et médailles), des pièces de monnaie et divers billets de banque qui illustrent les changements politiques et l'inflation extrême des années 1940. Traversant ces divers objets, l'actualité des relations internationales de l'Après-Guerre est omniprésente : rivalité pour la conquête spatiale, guerre

1. The Experimental Visualization Lab, Université de Californie, Santa Barbara : <<https://vislab.mat.ucsb.edu/>>, consultée le 14 juillet 2021

2. Organisé par le magazine *Wired*, *Interval Research* et l'éditeur numérique The Voyager Company.

3. Hal FOSTER, « An Archival Impulse », *October Vol. 110*, M.I.T. Press, 2004.

4. Gabriel FERREIRA ZACARIAS, « Entretien avec Hal Foster », *Marges*, 25 | 2017, p. 140-145.

5. Le 17 octobre 1961, à 15:47, D. Spoerri dresse l'inventaire archéologique minutieux et ludique du désordre de 80 objets identifiés sur sa table de travail. *Topographie anecdotée du hasard*, Paris, Galerie Lawrence, 1962, réédition Centre Georges Pompidou, 1990.

6. Hyperreal Media (avec Rosemary Comella), *Printed Matter*, NYC MOCA, Los Angeles, 1994. Une version limitée est consultable sur le site de la Fondation Langlois : <<https://www.fondation-langlois.org/legrady/f/archive-anecdotee/index.php>>, consultée le 14 juillet 2021.

7. Il précise en 2001, dans un entretien avec Sven Spieker : « "...how can I develop a coherent narrative out of odds and ends and multiple ideological and cultural perspectives?" or "How can I make sense of my own history through these things I have kept and is it possible to convey the personal value they have for me to others" ». <<https://artmargins.com/pockets-full-of-memory-a-conversation-with-george-legrady/>>, consultée le 14 juillet 2021.

du Vietnam, la mode et le consumérisme d'un côté, le strict contrôle politique et économique des pays de l'Est par l'URSS de l'autre. Cet ensemble hétéroclite devient autobiographique par les détails narratifs qui précisent leur provenance et les raisons de leur conservation¹. Mais il comporte aussi des documents historiques qui se trouvent généralement dans des Archives officielles lorsqu'ils échappent à la destruction ou à l'oubli : affiches de propagande hongroise de la fin des années 1940² et photographies théâtrales valorisant le rôle héroïque de la femme dans l'agriculture ou l'industrie socialistes. Des documents privés apparaissent enfin : son certificat de naissance et une attestation de domicile de 1950, la carte d'immigration de la famille en 1956, le carnet d'identité hongrois de son père, sa carte mensuelle de bus valable à Budapest en 1971. Des coupures de presse attestent de l'accueil médiatique positif réservé à son père au Québec : celui d'un pianiste, compositeur et arrangeur, fuyant le Communisme. Ce sont autant d'« objets visibles investis de significations », ou *sémiophores* selon l'historien Krzysztof Pomian³, des éléments qui composent une collection et désignent l'invisible (le pouvoir, le futur...), mêlés ici dans un musée personnel.

La consultation interactive de cet ensemble répond à une classification rationnelle en huit rubriques, sans véritable prétention archivistique. *Images, Objets, Documents personnels, Argent, Archives de propagande, Récits 1* et *Récits 2* occupent chacun, dans l'interface principale, une partie des salles d'exposition de l'ancien Musée du Mouvement des Ouvriers Hongrois. Ce parti-pris graphique incarne le projet de fusionner les données privées, familiales et affectives, avec le contexte historique et politique que représente le plan de ce musée désaffecté. Dans la version installation, la structure de l'archive avec ses listes de contenus est exposée au mur, véritable *plan de site* web, avant la lettre.

1. Avec la traduction des textes hongrois ou russes en anglais.

2. 15 affiches et 30 photos sélectionnées dans le fonds du Musée du Mouvement des Ouvriers Hongrois.

3. Krzysztof POMIAN, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 201.

An Anecdoted Archive... une archive : le choix du déterminant indéfini dans le titre de l'œuvre indique qu'il existe bien sûr d'autres archives relatives de la Guerre Froide, certainement plus officielles. Celle-ci, dans sa singularité, assume la part de subjectivité propre à la mémoire individuelle associée aux objets. Lacunaire, affective et sensible, le singulier de cette archive participe de l'extension du sens habituel, qu'il soit patrimonial, historique ou juridique, associé à l'institution des Archives, toujours plurielles⁴. Conscients ou non, tous les *artistes archivistes* doivent sans doute à Michel Foucault⁵ l'inflexion produite par ce singulier qui désigne pour le philosophe un régime de connaissances selon des « systèmes d'énoncés, (événements pour une part, choses pour une autre)⁶ ». Ou plus précisément encore, « l'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit⁷ ». Ici, l'artiste a choisi précisément de lier ces deux aspects : le jeu des réminiscences documentaires fidèles aux documents d'archives, d'une part, et l'interrogation lointaine, réflexive et proprement artistique, sur les conditions de leur apparition, d'autre part. Il conjugue ainsi l'emprunt de documents et assume leur nouveau contexte de visibilité comme discours, ce qui fonde le principe même de l'archive tel que les artistes le mettent désormais en pratique.

L'archive, citation culturelle

Le titre d'une œuvre qui n'y fait pas directement allusion peut-il être le signe indirect d'un rapport à quelque document d'archives ? Aucun doute, celui de l'installation *The Equivalents II*⁸, conçue par

4. Voir Patrice MARCILLLOUX, « Les archives, l'archive : les mots et les choses aujourd'hui », *Archive(s) et création(s)*, *Transversall* n°2, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 25-38.

5. Cité ici aux côtés de Christian Boltanski dans la rubrique « Archive Narrative » (Le récit de l'archive) de ce programme.

6. Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 169.

7. *Ibid.*, p. 170.

8. Lors de l'exposition *Montage '93*, au Memorial Art Gallery de l'université de Rochester, avant son itinérance en Europe et aux États-Unis. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/g/leg-grady/glWeb/Projects/equivalents/Equi.html>>, consultée le 14 juillet 2021.



George Legrady, *Equivalents II*, 1993 (tous droits réservés)

G. Legrady un an avant *An Anecdoted Archive from the Cold War*, fait précisément référence à une célèbre série photographique des années 1920.

L'œuvre de 1993, variable selon le lieu d'exposition, présente de grandes impressions numériques en noir et blanc simulant un ciel de nuages légers ainsi qu'un ou plusieurs ordinateurs permettant au public de générer en direct des images du même type sur un écran informatique¹. Ce n'est pas seulement à l'illusion photographique d'une synthèse vaporeuse que se mesurent ces images, mais aussi à un moment radical, historique et célèbre souvent commenté : les séries des *Equivalents* réalisées, à partir de 1922, par le galeriste, collectionneur, éditeur et photographe étasunien Alfred Stieglitz, braquant l'objectif de son appareil vers le ciel.

Dans la version anglaise du catalogue publié pour l'exposition *Fotografie nach der Fotografie* à Munich en 1996, G. Legrady précise comment apparaissent ces nuages numériques abstraits, sortes de *remake* ou d'hommage, lors de l'exécution du programme². L'écran, tout d'abord divisé

en une simple matrice carrée de quatre cases grises, se subdivise progressivement en une grille de valeurs aléatoires de plus en plus fine jusqu'à atteindre le niveau final du pixel. Il précise que les ruptures et changements de tonalités sont rendus surprenants par l'effet « de bruit qui vise à restituer l'apparence d'un phénomène naturel³ ». À ce stade, la texture évoque la matière irrégulière d'un

brouillard, conditionné par un élément de texte – une courte phrase initiale – que le visiteur doit taper au clavier pour lancer l'opération de calcul et produire la génération de l'image. L'aspect du nuage produit par cette phrase est imprévisible et, bien que programmé, son déterminisme flou reste inaccessible au visiteur⁴. Suivant l'exemple des *Equivalents* premiers d'A. Stieglitz, il s'agit pour G. Legrady, de ne pas s'en tenir aux apparences, mais d'interroger l'activité de réception des images. Et d'insister sur le rôle du langage verbal (légende, commentaire...) comme contexte incontournable de leur compréhension.

Les *Equivalents* historiques sont des petits tirages modestes, toujours présentés en série dont la syntaxe changeante était revendiquée par son auteur. Une syntaxe autant musicale que symbo-

<<https://www.mat.ucsb.edu/~g.legrady/glWeb/publications/p/equivalentsII.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

3. « The program uses fractal and noise based algorithms in its aim to simulate real world behavior patterns. »

4. G. Legrady a choisi d'en complexifier la génération par l'interaction de la phrase avec un ensemble lexical déjà présent dans le programme, empruntant à divers auteurs d'essais ou de fiction (M. Foucault, J. G. Ballard), au vocabulaire de l'argot informatique ou à partir de légendes de photographies de presse issues, selon le contexte local de l'exposition, du *New York Times* ou *Die Zeit*, par exemple.

1. Elles peuvent aussi être vidéo-projetées.

2. « The Equivalents II », *Photography after Photography*, catalogue de l'exposition, H. v. Amelunxen [dir.], G+B Arts, Siemens Kulturprogramm, Munich, 1996, p. 216-221.

lique. La musique serait, de ce point de vue, un modèle abstrait de communication émotionnelle, censé fonctionner par correspondance, ou « équivalence » psychologique. En 1922, le titre des deux séries qui initient les *Equivalents* font directement référence à cette pratique : *Music: A Sequence of Ten Photographs*, et *Songs of the Sky*. Par la suite, plus de 300 images compléteront divers agencements sériels formant les *Equivalents* auxquels se réfère G. Legrady. Pour fonder l'hypothèse de l'archive imaginaire supposée par la citation dans son titre, on suppose qu'il doit bien exister des collections, ou peut-être des archives tangibles à consulter, attestant du projet de référence. En effet, ayant presque renoncé à vendre ses images, les tirages d'A. Stieglitz ont été dispersés après sa mort dans diverses institutions publiques. La plus importante donation de cette série est revenue à la National Gallery of Art de Washington qui comprend 337 tirages des *Equivalents*¹. Moins riche, mais plus décisive encore par la proximité avec sa correspondance, ses notes manuscrites, carnets personnels et récompenses, est la série de 12 tirages incluse dans les archives même d'Alfred Stieglitz et sa femme Georgia O'Keeffe, déposée à l'université de Yale².

Connaître cette référence historique, ce qu'elle représente comme rupture pour la modernité photographique, permet de mesurer et de mieux apprécier la portée de cette filiation qui comporte une part de recherche en légitimation pour l'art algorithmique. En 1995, dans un entretien avec Geert Lovink, pour le magazine hollandais *Mediamatic*, G. Legrady affirme que « la programmation informatique est un domaine important pour la création artistique³ ». Et les stratégies pour y par-

venir sont diverses, mais le rapport à l'archive qu'entretient ici G. Legrady comme caution historique ne demande pas toujours de mener une telle spéculation archivistique. Il relève parfois à l'évidence du libre jeu de réappropriation ou de détournement.

Emprunts de photographiques trouvées

En 1985, pour l'œuvre *Série de poses I à VI* (*Posing Series I - VI*)⁴, G. Legrady agrandit et agence des photographies amateurs issues d'albums de famille, probablement datées des années 1960, à en juger par la mode vestimentaire et les coiffures. Sous forme de larges triptyques, l'image centrale est celle d'un jeune homme en tenue militaire, encadré de deux portraits de femmes jeunes, souriantes et oisives, saisies au quotidien. D'étranges similitudes à l'arrière-plan suggèrent une proximité temporelle des prises de vues de ces deux femmes⁵. « Deux mondes se rencontrent et s'opposent : le visage humain de la guerre représenté dans une série de poses convenues mimant l'héroïsme et la franche camaraderie viriles ; l'univers des deux sœurs, tout de douceur et de soumission, incarné dans des poses reproduisant les stéréotypes féminins de l'époque », commente Pierre Dessureault⁶. Mises hors du contexte affectif ou familial qui fonde la pratique de la photographie amateur, ces portraits anonymes deviennent des figures aux rôles interchangeables. Le rapprochement délibéré de deux albums de famille, celui des deux sœurs et celui d'un G.I. engagé au Vietnam, crée un dialogue artificiel entre ces images. Il suscite d'éventuelles lectures narratives potentielles :

1. Sarah GREENOUGH, « The Key Set », National Gallery of Art, Washington DC. Voir : <<https://www.nga.gov/research/online-editions/alfred-stieglitz-key-set/essay.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

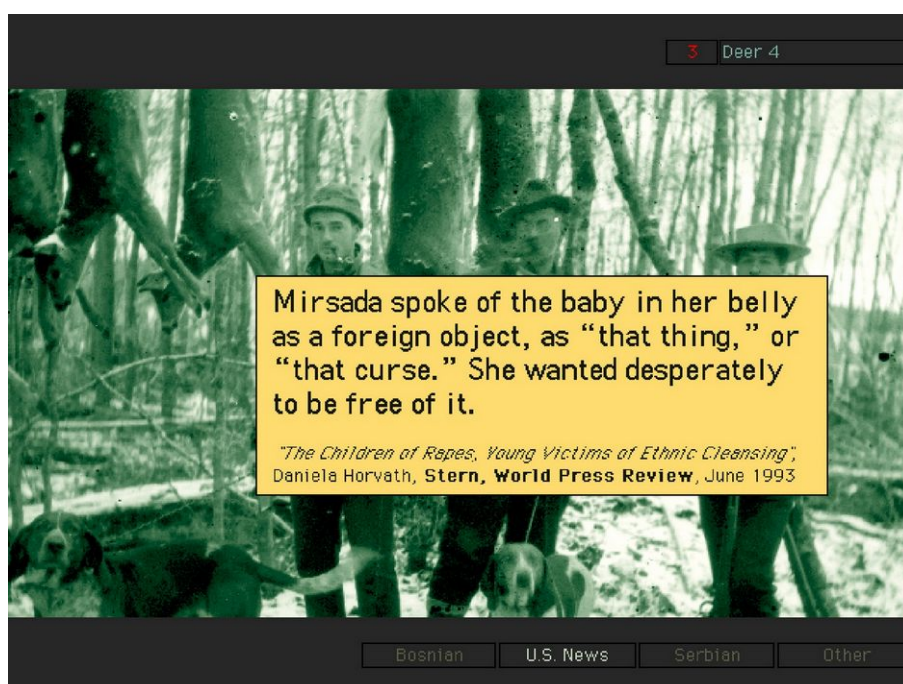
2. *Series IV, Alfred Stieglitz : Photographs* (boîtes 121-151) <<https://archives.yale.edu/repositories/11/resources/1839>>, consultée le 14 juillet 2021.

3. « I consider computer programming to be an important area of creative activity. », traduction personnelle, « An Anecdoted Archive from the Cold War: Interview with George Legrady », Amsterdam, *Mediamatic* vol. 8, #2/3, janvier 1995. Voir : <<https://www.mediamatic.net/en/page/8933/an-anecdoted-archive-from-the-cold-war>>, consultée le 14 juillet 2021.

4. Près d'une décennie plus tard, la reproduction de cette œuvre figure dans le chapitre « Images » d'*An Anecdoted Archive from the Cold War*, comme un document issu des archives de l'artiste. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/gleglWeb/Projects/p/posing.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

5. Dans *Posing V* et *Posing VI*. Dans *Posing II*, seul un panneau inverse les rôles : une des jeunes femmes est encadrée par le militaire.

6. Co-commissaire de l'exposition : *George Legrady: From analogue to Digital, Photography & Interactive Media*, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa, 1997. Catalogue sur CDrom.



George Legrady, *[the clearing]*, 1994

© Rosemary Comella, HyperReal Media Productions

attente, désir, inquiétude, frustration, espoir, jalousie, manques réciproques... En l'absence d'identification individuelle et de récits attestés par des témoins ou des proches, toute photographie familiale d'inconnu est susceptible de recevoir des projections psychologiques immédiates et reliées à un vécu personnel, que les poses stéréotypées choisies ici, et le dialogue en vis-à-vis, rapprochent des clichés du roman-photo. L'auteur déclare de son côté s'attacher précisément à « représenter l'innocence à l'ère des conflits internationaux¹ ». La conjonction de ces images trouvées catalyse une lecture autant géopolitique que romanesque.

Une tension plus directe entre actualités et image d'archive travaille le choix de la photographie retenue comme interface pour *[the clearing]*, un projet interactif réalisé en 1994, un an après les *Equivalents II*, et deux ans après la déclaration d'indépendance de la Bosnie-Herzégovine².

Peu d'indices permettent de situer clairement l'origine de cette image ancienne, un peu rayée et

tachée par endroit, probablement issue à nouveau de quelque album photographique privé. Elle représente un groupe de trois chasseurs qui posent, détendus et fumant la pipe, assez fiers de présenter à l'opérateur leurs trophées de la journée : cinq chevreuils suspendus à l'arrière-plan. Deux chiens complètent ce tableau de chasse hivernal. L'image mobile glisse dans l'écran, et ne se découvre que partiellement au cours d'une première exploration évoquant un jeu vidéo à la première personne. Le pointeur précis en forme de croix, encadré par un large cadre jaune, est bien celui d'un tireur embus-

qué, à la recherche d'une cible à éliminer. Un tir imprévisible et coupable, dont le son est emprunté au même univers vidéoludique, se fait entendre à chaque arrêt de survol. Au clic de l'utilisateur, le fragment de l'image survolée se fige et propose un examen silencieux, comme lors d'un « diagnostic médical³ ». Des titres dispersés apparaissent alors au survol de l'image de chasse : « Enfants de Sarajevo, Nationalisme, Le mythe de la haine ethnique, Le viol comme arme politique, Le Kosovo en 1389, Les bébés de la guerre, La purification ethnique...⁴ » Empruntées à la presse étasunienne et attribuées aux sources adverses serbes et croates, ou à un point de vue extérieur de cette guerre qui se joue sur le terrain mais aussi dans les médias, des bribes d'actualités relatives au conflit s'affichent suivant ces différents thèmes.

Comment se justifie le choix de cette image unique comme interface, après l'avertissement initial du générique décrivant le projet comme un

1. Voir : <https://www.mat.ucsb.edu/~g.legrady/glWeb/publications/art_reviews/textdessurfr.html>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/clearing/clearing.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

3. « ...a quieter stage, which I call "medical looking" », « Interview with George Legrady », Amsterdam, *Mediamatic*, op. cit.

4. « Children of Sarajevo, Nationalism, Myth of Ethnic Hatred, Rape as Political Weapon, Kosovo 1386, War Babies, Ethnic Cleansing... », traduction personnelle.

« aperçu du langage des actualités concernant la situation en ex-Yougoslavie » ? Telle une pièce déclassée issue d'archives, la partie de chasse des temps de paix provoque la conscience politique face à la violence des actes de guerre, rapportés dans les discours médiatiques, touchant en particulier les civils. L'artiste a choisi le mode métaphorique de la chasse pour évoquer les exactions militaires, évitant l'image d'actualité qui n'éclaire en rien les enjeux historiques. Sacrifiant au sensationnel, ou au symbolisme rapide, la diffusion répétée de telles images de presse sollicite davantage le registre émotionnel et partisan, sinon de propagande, qu'une réflexion complexe et dialectique accessible par l'argumentation, la mise en perspective et la prise en compte du contexte. Empruntant le terme au champ du cinéma qui agit entre réel et fiction, G. Legrady considère cette image datée comme la « doublure » de ces événements tragiques¹. Dans cet écart, les « chasseurs » d'aujourd'hui ont quelque chance d'être confondus parmi les snipers.

Postulées à travers les photographies de ces trois œuvres, *Equivalents II*, *Posing Series* et *[the clearing]*, les archives dont les images sont issues restent lointaines, quasi inaccessibles ou même insaisissables. Un nouveau contexte, des formats et supports différents, réactivent et déplacent les usages premiers, parfois incertains, de ces documents photographiques sans en occulter l'intensité mémorielle. Leur potentiel sémantique ouvert, qui tient du fragment décontextualisé, ne se concrétise pas dans la densité muette de l'accumulation de documents. C'est toute la différence avec l'historien ou le juriste : l'artiste qui puise dans les archives interroge librement le passé sans souscrire de contrat de véridiction. Il jouit d'une liberté qui lui impose de définir ses propres limites éthiques et politiques, et d'en disposer des indices épars à l'attention du spectateur. Sans être pourtant ambiguë, leur analyse n'est jamais immédiate ni univoque.

1. « This image functions as a 'stand-in' for world events as chronicled to us through public media, a mode of communication which positions us as distanced, removed spectators unable to distinguish between the cinematic and the real. », <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/clearing/clearing.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

Explorer une collection archivée

Et précisément, c'est une impression d'errance, de parcours incertains, qui saisit l'opérateur-spectateur de *Slippery Traces* (*Traces fuyantes*)². Tout de suite, il est pris du vertige presque inépuisable dans l'exploration compulsive d'une collection de cartes postales dont la consultation s'engage selon une logique narrative allusive. *The Postcard Trail* (*Sur la piste des cartes postales*), le sous-titre de *Slippery Traces* réalisé avec Rosemary Comella, explicite les enjeux de cette installation présentée à Montréal en 1995, et publiée en édition numérique l'année suivante par le ZKM en Allemagne³. Dans le CDrom qui y donne aujourd'hui accès⁴, G. Legrady embarque le spectateur-joueur à l'aventure dans une déambulation programmée, en quête d'indices culturels identifiés dans l'iconographie de cette collection personnelle⁵. Le corpus recouvre le xx^e siècle, qui fut l'âge d'or de ce média postal populaire.

L'interface de *Slippery Traces* n'est pas sans évoquer *[the clearing]*, mais, ici, la profusion iconographique remplace l'économie de moyens⁶. Même recadrage en zoom flottant et mobilité de l'image qui implique d'en scruter les détails avec un large curseur devenu viseur, mais, cette fois, ni chasseur ni sniper. C'est plutôt le second degré qui est présent derrière l'évocation heureuse traversant le siècle et oscillant entre la bonne conscience coloniale et l'insouciance de la société de loisirs après la Seconde Guerre Mondiale. En mode consultation, le survol de chaque carte fait apparaître quelques « centres d'intérêt »⁷, des zones signalées par des cadres rouges. Un clic sur l'une d'elles appelle une nouvelle image, qui permet à son tour de découvrir un nouveau cliché sur le même

2. Selon la traduction en français-canadien du catalogue *George Legrady: From analogue to Digital*, op. cit.

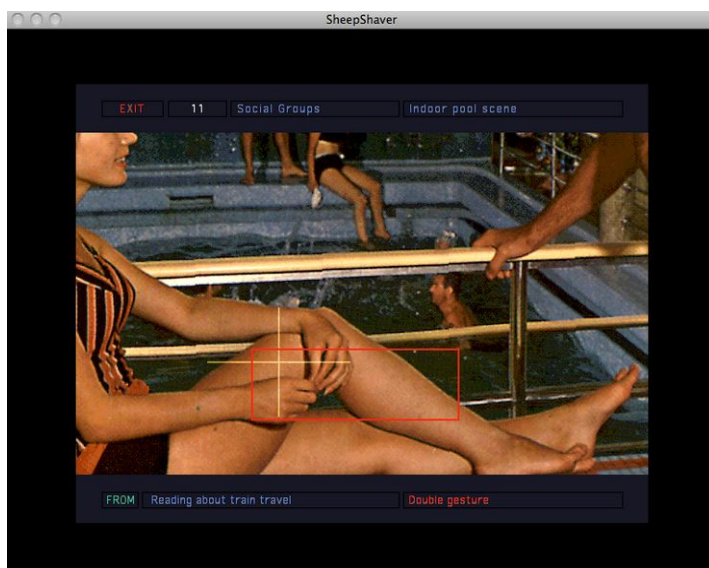
3. Zentrum für Kunst und Medientechnologie. *Artintact 3*, ZKM, Karlsruhe, Cantz Verlag, 1996.

4. Sous réserve de la compatibilité de l'environnement avec un programme de 1996.

5. 230 parmi plus de 2000 cartes postales collectées sur une vingtaine d'années, précise-t-il sur son site.

6. Le programme compact de *[the clearing]* tenait sur deux disquettes 3,5 pouces.

7. *Hot spots* dans la version anglaise, ils sont compris entre trois et huit, selon l'artiste.



George Legrady, *Slippery Traces: The Postcard Trail*, ZKM, Karlsruhe, 1996

mode. Ces liens sont identifiés par des amorces narratives, de courts textes affichés au survol. Les cartes possèdent un titre bref¹ et appartiennent à une catégorie thématique.

En quoi cette collection est-elle archive ? Par sa provenance d'abord, qui est double. Celle de l'éditeur des cartes postales et celle des destinataires de chaque exemplaire. Mais les deux sont encore une fois lointaines et fort discrètes. Quelques mentions d'éditeurs en réserve dans l'image attestent parfois de fonds d'accès difficile, probablement détruits ou désormais perdus : *Canadian Postcard Co* à Toronto, un autre éditeur à Stockholm, Rome, Dresde ou bien encore Berlin... Entre Europe, Canada et États-Unis, le collectionneur nous livre là des fragments de sa biographie itinérante. Quant aux destinataires, ils restent anonymes puisque l'auteur ne nous livre pas le verso de la correspondance². En ce sens, les archives originales sont effacées, oubliées par la collection dans un geste qui contredit le fondement des règles archivistiques : préserver l'intégrité organique en conservant la provenance.

Archives pourtant, car c'est aussi l'artiste, dans son activité même, qui produit de nouvelles archives : avec ses œuvres bien-sûr, mais surtout avec l'ensemble de sa documentation parfois ren-

due publique. Collecte et emprunt d'un côté, production de l'autre, ce double mouvement identifié par Hal Foster caractérise précisément l'art archivistique qu'il définit en ces termes :

l'œuvre en question concerne l'archive, parce qu'elle s'appuie non seulement sur quelques archives, mais qu'elle les produit également, et d'une manière qui souligne la nature de tous les matériaux d'archives, qu'ils soient aussi bien trouvés que produits, factuels que fictionnels, publics que privés³.

Ainsi, l'artiste archiviste emprunte et produit consciemment les archives de son œuvre, par collection et documentation. Sur ce plan, le volet des archives du site web de G. Legrady, proche d'un catalogue raisonné chronologique depuis 1973, est particulièrement riche. L'inventaire des catégories⁴ et les règles complexes de navigation de *Slippery Traces* y sont, par exemple, exposés visuellement et commentés en détail⁵. Le chapitre intitulé *Jump* (Le saut) est même analysé explicitement, non pas par simple description verbale, mais selon un mode *démo*, jouable en ligne.

Revisiter ses archives pour (se) raconter

Les archives en ligne du site de G. Legrady donnent aussi accès à un tout autre ensemble d'œuvres qui se développe à partir de 2010 avec *Refraction*⁶. Il y adopte un procédé technique

3. « Finally, the work in question is archival since it not only draws on informal archives, but produces them as well, and does so in a way that underscores the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private. », traduction personnelle, Hal FOSTER, « An Archival Impulse », *op. cit.*, p. 5.

4. Il y en a 24 : *Airplane Industry*, *Americana*, *Ancient Monuments*, *Animals*, *Asia*, *Auto Culture*, *Caribbean World*, *Colorful*, *European Images*, *Fire & Light*, *Fishing Stories*, *Industry*, *Military Images*, *Morality Tales*, *Native American*, *Nature & Culture*, *Orientalism*, *Scenic Views*, *Social Groups*, *The Great War*, *The Jump*, *The Rocky Way*, *Urban Places* et *Yugoslavian Front*.

5. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/slippy/stnav/slip.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

6. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/re/refraction.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

1. Ou parfois un extrait de la correspondance, si l'on en croit les guillemets.

2. Exceptées par de rares extraits dans leur titres.



George Legrady, *Refraction*, « *Magnetic* », 2010-2011

presque oublié utilisant des réseaux lenticulaires et répond par ce choix singulier à la question d'une galeriste qui l'interroge sur la possibilité de se passer des technologies électroniques tout en conservant l'essentiel de son travail sur les médias temporels¹. L'installation *Refraction*, qui répond à ce défi, est constituée de huit grandes photographies noir et blanc comportant en surface un fin réseau prismatique. Changeant selon l'angle de vision, ces larges images rappellent l'expérience ludique des petits objets-gadgets, ou cartes postales animées, rendus populaires par les publicitaires pour leurs effets d'animation ou de métamorphose, utilisés surtout avant l'âge des écrans cathodiques. Montées, fixées au mur de la galerie, l'observateur doit ici se déplacer pour jouer de transitions magiques entre trois photographies entrelacées².

Quelles images G. Legrady a-t-il choisi d'exposer en revisitant ce procédé visuel surprenant ? D'où proviennent les huit scènes fictionnelles, possibles fragments filmiques, intitulées *Magnétique*, *Au bar*, *En discussion*, *La Corne d'Abondance*, *En mouvement*, *Disposition*, *À table* ou *Moments intermédiaires*³ qui mêlent cocktail, banquet et bal d'une réception mondaine ? G. Legrady assume l'effet narratif de ce nouveau projet adapté de ses archives photographiques d'images prises à Mont-

réal en 1973 lors du bal annuel de la diaspora hongroise⁴ alors qu'il menait des études en photographie et anthropologie visuelle⁵. Le caractère factuel de leur origine ne dissipe pas l'effet de fiction qui provient de l'artifice théâtral de ces images festives avec costumes apprêtés et poses convenues. Le regard distant posé sur les protagonistes de cette fête renforce la cohérence narrative de leur mise en séquence. Conversation d'un couple en champ-contrechamp, cohue au bar, ennui à table, autre couple dans la foule animée ou dansant et attention inhabituelle aux personnels de service : le photographe s'exclut du flirt ambiant. La tutelle esthétique de Robert Franck, isolant les temps faibles, est palpable dans certaines images. Elle se relance dans les boucles fermées de ces grands *strips* animés fusionnant de grandes images fixes, comme dans un jouet de pré-cinéma contemporain.

Rien n'est moins évident que la reproduction statique de ce dispositif visuellement instable. Par défaut d'en faire l'expérience directe⁶, les documents activent le désir de pouvoir les observer peut-être un jour. Le catalogue reproduit en séquences verticales les trois images initiales comme des pseudo-photogrammes en page gauche, et leur surimpression agrandie sur la droite⁷. L'artiste propose aussi de brèves simulations vidéos en fondu enchaîné⁸, et une page web qui comporte les 24 images d'origine⁹. Si aucune des représentations ne peut remplacer l'expérience

1. La question était : « Can't you create a time-based artwork in a medium that does not require electricity ? », voir :

<<https://cabanahome.com/four-questions-for-george-legrady-with-steve-thompson/>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Au format de 120 x 82 cm (47 x 32 pouces).

3. *Magnetic*, *At the Bar*, *In Conversation*, *Cornucopia*, *Movement*, *Display*, *At the Table*, *In Between Moments*, traduction personnelle.

4. Voir Jeanette ZWINGENBERGER, « George Legrady Interweaving Time & Fluid Spaces ». Exposition *The Continuity of the Still Image*, Inda Gallery, Budapest, 2020, <<https://www.mat.ucsb.edu/gleg rady/glWeb/exh/inda/ContinuityOf-theImage.pdf>>, consultée le 14 juillet 2021.

5. Dans le Vermont, à Goddard College.

<<https://www.mat.ucsb.edu/gleg rady/glWeb/v/vitae.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

6. Seulement trois expositions ont eu lieu entre 2011 et 2012 aux États-Unis et une autre à Berlin.

7. Abigail SOLOMON-GODEAU, « George Legrady's Refraction », catalogue d'exposition, Edward Cella Art + Architecture, Los Angeles, 2011. <https://www.mat.ucsb.edu/gleg rady/glWeb/publications/p/12_Refractio nOpt.pdf>, consultée le 14 juillet 2021.

8. Voir : <<https://vimeo.com/29737836>> [*Au bar*, 00:05], consultée le 14 juillet 2021.

9. <<https://www.mat.ucsb.edu/gleg rady/glWeb/Projects/re/refractionI.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

elle-même, elles documentent le projet qui se décline aussi, selon les espaces d'exposition, dans diverses vidéo-projections connexes intitulées *Slice*, *ReTelling* et *Voice of Sisyphus*.

Dans *Slice*¹, huit photographies d'archives issues de la série *Refraction* s'entrelacent par un jeu de découpes en bandes verticales devenant de plus en plus fines avant de se recomposer alors que les bandes s'élargissent. La vidéo *ReTelling* présente l'analyse fragmentée et recomposée de l'une des photographies de la série intitulée *Au bar*². Des détails, recadrés comme autant d'unités visuelles, ou de motifs isolés, sont tour à tour recadrés, agencés, effacés puis réapparaissent à différentes tailles pour remplir sans fin l'écran. Comme des cases de bandes dessinées, cette analyse à la fois répétée et variée, caractérise un jeu structurel³, dont Roland Barthes décrivait le schème général novateur de découpage et d'agencement. Décrivant une conscience nouvelle des liens entre la cybernétique, l'art et le langage, il n'imaginait pas alors que la photographie aussi puisse devenir l'unité d'un tel film structurel adoptant ce même principe à l'œuvre identifiée dans les années 1960 en musique, en peinture, en ethnologie ou en linguistique⁴. L'exploration programmée qui résulte ici de ces générations revendique explicitement son inspiration de l'Oulipo et du *cut-up* comme processus littéraires de combinatoire narrative, ou s'inspire des formes de récits filmiques singuliers⁵. Dernière variation enfin, l'installation *Voice of Sisyphus* est la traduction sonore d'une image de la série *Au bar*, qui focalise

le souvenir de la lointaine soirée⁶. Autour d'une vidéo projection de la photographie découpée en pixels compressés, un dispositif quadriphonique diffuse l'interprétation graphique de ces fragments d'image. Un algorithme complexe scanne et interprète en modulations de musique électronique ces variations graphiques, des sortes de *glitch*, ou accidents maîtrisés de flux visuels devenus prétextes⁷. Les deux co-réalisateurs de cette pièce de « sonification graphique », le programmeur et le musicien, affirment avec l'artiste que cette synthèse acoustique peut d'ailleurs s'appliquer à toute autre iconographie⁸. Devenu sonore, ici, le fragment oublié de passé photographié s'actualise en temps réel.

G. Legrady qui revisite alors ses archives photographiques ne s'en tient pas à ces multiples expériences. Après les images de la soirée dansante de 1973 réinvesties, il continue à parcourir le temps à rebours avec *On-the-Road*⁹, et explore les planches-contacts de son année de pérégrinations en Europe et au Proche-Orient au cours de l'année 1971.

Ce nouveau projet exposé en 2013 à Toronto comprend douze panneaux lenticulaires, de même format que la série initiale *Refraction*. Mais l'inventaire du sous-titre : *On-the-Road (Montreal-Avignon-Athens-Rome-Jerusalem-Istanbul)* sert d'itinéraire à ce voyage initiatique dont le terme final esquivé ici, Budapest, est un retour au pays d'origine. Placée sous l'auspice explicite de la *Beat Generation*¹⁰, la narration change de registre. Cette fois, les photographies mêlées de ce voyage retrouvé sont associées selon une stratification plus thématique que

1. <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/sl/slice.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. <<https://vimeo.com/30238480>>, consultée le 14 juillet 2021 [Slice : extrait NB 1:31]

3. <<https://vimeo.com/30237896>>, consultée le 14 juillet 2021 [Retelling, extrait : 1:39]

4. En 2009, une première version de travail *Studies in ReTelling* utilisait des images trouvées dans les médias d'information ou des illustrations de journaux populaires. (Développement informatique : Angus Forbes.) <<https://www.mat.ucsb.edu/~g.legrady/glWeb/Projects/rt/retelling.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

5. Roland BARTHES, « L'activité structuraliste », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 221-228.

6. G. Legrady cite en particulier *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet (1961).

7. Voir : <https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/vos/17_VofSisyphus.pdf>, consultée le 14 juillet 2021.

8. Ryan McGee, Joshua Dickinson & George Legrady : « Although *Voice of Sisyphus* is based on a particular photograph, the software was designed to be used with any image »

<https://www.mat.ucsb.edu/Publications/McGee_ICAD_2012.pdf>, consultée le 14 juillet 2021.

L'application générique VOSIS, pour iPad permet de se l'approprier. Voir : <<https://appadvice.com/app/vosis/783342051>>, consultée le 14 juillet 2021.

9. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/otr/OnTheRoad.pdf>>, consultée le 14 juillet 2021.

10. Voici les conditions de son départ : « ...200 \$, un Nikon F, deux jeans (...) et le livre de Jack Kerouac en poche... »

temporelle. Un bateau en Crète rencontre des scènes de plage en France (*Sea Pebbles*), un homme qui fume à Montpellier voisine avec un camion en feu à Montréal (*Fire & Smoke*). Les Rolling Stones, la devanture d'un sex-shop et des danseurs Hare Krishna fusionnent dans *Nirvana*. Les scènes de rue se répondent, selon des modalités différentes depuis les couloirs souterrains artificiels et anonymes (*Alpha Tunnel*) jusqu'aux scènes de rues fréquentées à Jaffa, Jérusalem ou Athènes. Comme l'errance incertaine de ce lointain voyage, la sélection chaotique des scènes télescope les visions fugitives qui sont autant d'instantanés de passage. Ces images superposées apparaissent comme dans un rêve, à la fois réelles et confuses, ou plutôt changeantes et multiples. Les vues de l'exposition à la Galerie Pari Nadimi de Toronto montrent le brouillage de ces strates transparentes que le mouvement du visiteur peut à la fois délier et combiner à volonté, comme dans un diaporama *déconnecté*.

Plus récemment, en 2015, le rapprochement d'autres images aux origines géographiques distantes mêle passé et présent. Dans la série *Day and Night*¹ des images issues des archives de la famille Legrady (dans les années 1930, en Hongrie) se superposent avec des vues contemporaines de la lune. Dans la série *Frolic*, d'autres photographies trouvées, des danses ou des jeux collectifs d'enfants² des années 1940, rencontrent des feuillages. Est-ce forcer le trait autobiographique que de voir dans ces rapprochements entre les bribes de mémoire personnelle de ces instantanés et les éclats de lumière blafarde l'évocation traumatisante de l'exil nocturne vers la frontière autrichienne pour rejoindre Vienne puis le Canada en 1956³ ?

On peut faire l'hypothèse que ces traces autobiographiques n'épuisent pas les multiples lectures ouvertes par le rapprochement énigmatique de ces courtes séries d'images. Mais l'incertitude de leur provenance qui souligne la distance temporelle et stylistique évidente, renforcée par la couleur

monochrome des images contemporaines, permet d'y voir à nouveau l'écho d'une mémoire fragmentée⁴. Des figures disparues, associées à l'enfance et la vitalité, hantent le présent. Singulièrement, elles apparaissent dans le paysage de ciel contemplatif d'aujourd'hui, comme une nouvelle équivalence émotionnelle.

Valoriser, diffuser : réunir et produire des archives

Depuis *Refraction* en 2010, tous ces montages lenticulaires (ou dérivés) réalisés au cours de la dernière décennie ont emprunté des images redécouvertes par hasard⁵ lors de la consultation des ressources d'un ancien projet documentaire d'envergure consacré aux communautés autochtones, les Cris, un projet mené dans quatre villages indiens de la baie James, au nord du Québec. En réponse à leur invitation en 1972, G. Legrady passa trois mois lors de l'été 1973 pour photographier au quotidien la vie de ces populations engagées dans une lutte contre un projet de barrage hydroélectrique menaçant leurs territoires. Au-delà de faire entendre leurs voix et de faire valoir les intérêts d'une minorité largement ignorée à l'époque, cette documentation archivée⁶ a fait depuis l'objet d'une nouvelle valorisation. Initié trente ans plus tard, en 2012, le projet *James Bay Cree Documentary Photography Repatriation*⁷ donne désormais accès en ligne à 700 images de cette archive. Le site ressource de la recherche ethnographique⁸, destinée en priorité à des chercheurs, mais aussi aux Cris eux-mêmes ou à leurs descendants, présente 36 planches-contacts de G. Legrady⁹ et l'ensemble

1. Voir : <https://edwardcella.com/exhibition/109/press_release/>, consultée le 14 juillet 2021.

2. *To frolic* : s'ébattre, gambader.

3. Cet épisode de l'émigration est raconté au volet *Frontières (Borderline)* du chapitre *Images* dans *An Anecdoted Archive from the Cold War*.

4. *Frolic 1* : <<https://vimeo.com/141850786>>, *Frolic 2* : <<https://vimeo.com/141850787>> et *Frolic 3* : <<https://vimeo.com/141513911>>, [2015], consultées le 14 juillet 2021.

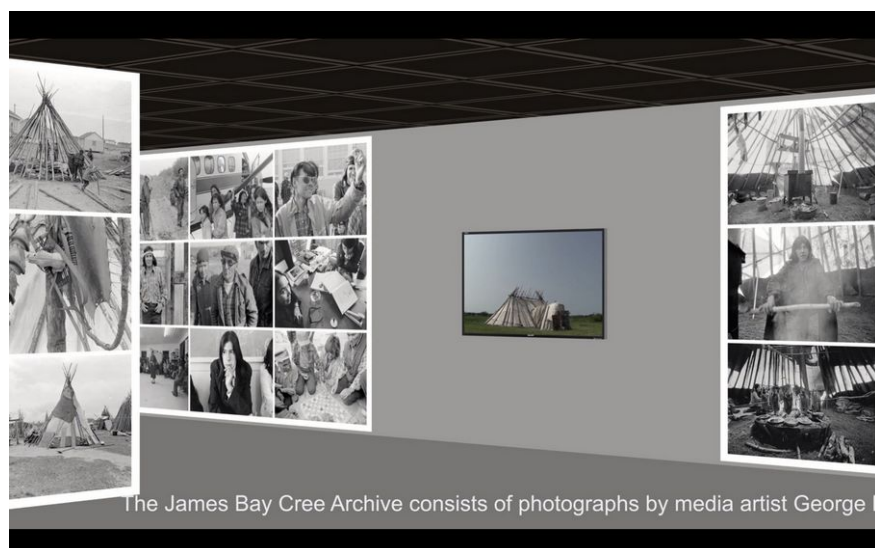
5. Correspondance avec G. Legrady, décembre 2020.

6. 2800 photos noir et blanc et 500 couleur.

7. Classées par thèmes : <<https://www.mat.ucsb.edu/gleg-rady/glWeb/Projects/jb2/index.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

8. James Bay Ethnographic Resource : <<http://tango-mat.ucsb.edu/jamesbay/index.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

9. Avec Miklos Legrady (son frère), Louise Turner et Lillian Sly.



George Legrady, *James Bay Cree*, 2016 (d'après la simulation 3D de l'installation)

des collections réunies selon la localisation géographique des villages visités. De nombreux documents vidéos récents, filmés dans le cadre de ce projet en 2012 et 2014 avec ces mêmes populations, permettent de mesurer l'évolution sensible de leur mode de vie depuis quarante ans. C'est le volet *rapatriement* du projet.

L'artiste s'approprie autrement cette même archive retrouvée, en installation. Délaissant l'organisation spatiale choisie pour l'anthropologie, il a réuni une stricte sélection de ses images en 18 groupes thématiques de 9 images¹ : les tipis, l'artisanat indigène, l'architecture des villages, les événements festifs (anniversaires et mariages), les portraits des anciens, les groupes en famille, la jeunesse, les moyens de naviguer et de voyager en dehors de la baie et enfin le milieu, avec l'eau et la glace². Des écrans vidéos actualisent le témoignage historique en diffusant les récentes vidéos des voyages de retour.

Cette double présentation, simultanément ethnographique et artistique témoigne de la porosité des frontières toujours ténues entre œuvre et docu-

ment qui faisait dire à Walker Evans en 1971 : « L'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style³ ». Dans les années 1930, ce photographe participant à la FSA⁴, a surmonté dans son œuvre artistique la contradiction entre deux tendances longtemps antagonistes du document photographique : sa valeur « archivale⁵ » et celle de document à vocation réformatrice et sociale. Si certains traits récurrents comme la frontalité, la netteté, l'isolement du sujet ou l'absence d'expression ont permis d'identifier his-

toriquement les signes formels de cette conciliation, elle marque surtout la résolution d'un écart entre un spectateur politiquement impliqué au présent et « le spectateur de l'avenir⁶ ». Pourtant, selon Olivier Lugon, si « les deux positions paraissent fort éloignées, sinon antagonistes – photographe pour faire changer, photographe pour conserver ; elles vont toutefois se superposer dans les projets documentaires des années trente...⁷ ». Aujourd'hui, pour G. Legrady, nul besoin d'invoquer un *style* documentaire pour faire œuvre, pas plus qu'un *style* archivistique. Des années 1970 jusqu'à la récente valorisation de ces archives photographiques partagées et restituées, il assume par leur origine documentaire à la fois un engagement politique et social toujours contemporain et une volonté de s'inscrire dans le temps long du témoignage durable. Devant ces nouvelles œuvres, nous sommes déjà devenus des spectateurs du futur.

Saisir l'occasion de *faire archive*, collectivement cette fois et par délégation, tel était déjà en 2001 l'enjeu de l'installation numérique *Des souvenirs*

1. Soit un ensemble de 162 images présentées en 2018 dans la bibliothèque du campus de l'université de Santa Barbara.

<<https://vimeo.com/186351565>>, consultée le 14 juillet 2021 [*James Bay Cree Installation*, 3:14]

2. Le contexte de ces prises de vues comporte des détails anecdotiques sur le site de la Fondation Creative Capital qui soutient l'artiste : <<https://creative-capital.org/2016/09/19/george-legradys-1973-photographs-cree-people-archived/>>, consultée le 14 juillet 2021.

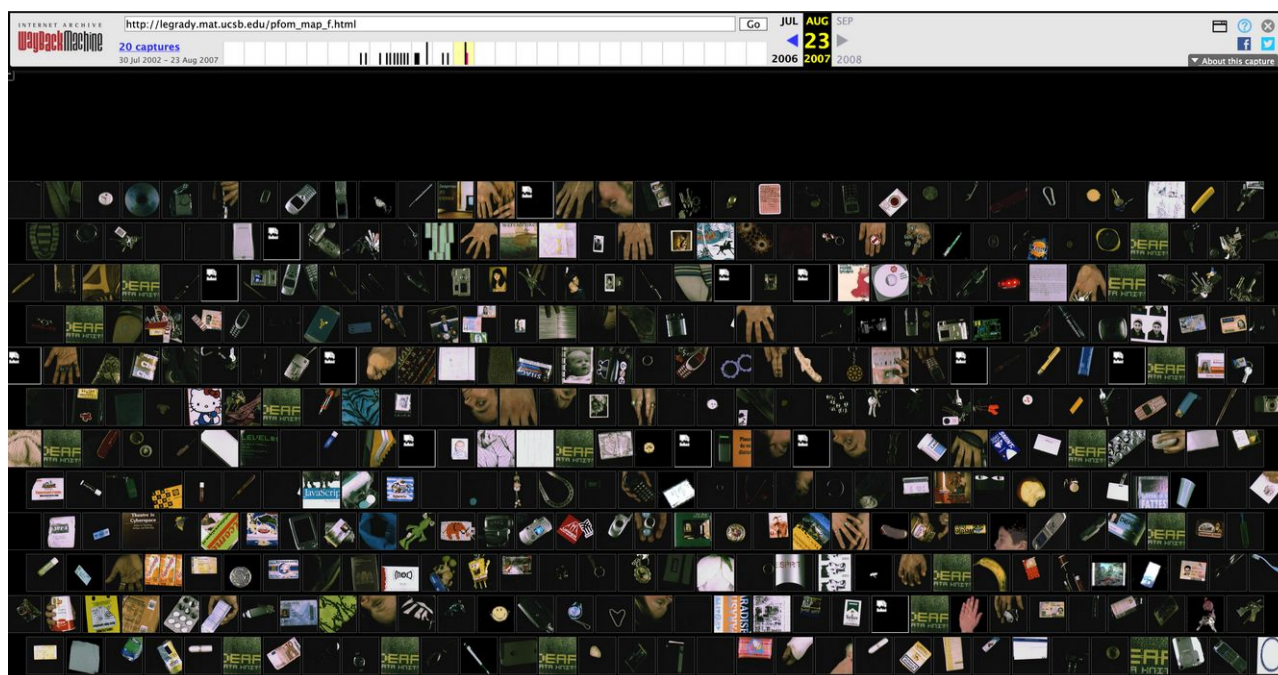
3. Cité par : Olivier LUGON, *Le Style documentaire : d'Auguste Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 18.

4. La *Farm Security Administration*, (Secrétariat aux Réformes Agraires) destinée à promouvoir, par le reportage, les aides publiques venues en aide aux victimes de la crise agricole de 1929 aux États-Unis.

5. Relatif à l'archive, néologisme adopté par Oliver Lugon dans sa thèse *Le Style documentaire*, *op. cit.*, p. 15.

6. Le titre du chapitre V, *idem*, p. 333-373.

7. *Idem*, p. 333.



George Legrady, *Des souvenirs pleins les poches (Pockets Full of Memories)*, dernière cartographie en ligne, 2007.

*pleins les poches (Pockets Full of Memories)*¹, utilisant non plus l'appareil photographique mais un scanner comme moyen de saisie. Inciter à la numérisation instantanée suivie de l'indexation précise d'objets ordinaires pour en visualiser une cartographie dynamique : ce fut la proposition de G. Legrady en réponse à l'invitation du Centre Georges Pompidou. Cette opération documentaire collective, plus ludique et moins directement politique, adressait à un large public la question de l'archive et de la mémoire à l'ère numérique sur le mode de la participation.

Sans y être préparé, une borne-scanner présente à l'entrée de l'exposition *Pockets Full Of Memory (PFOM)* permettait aux visiteurs de numériser quelques objets sortis de leurs poches. Cette opération était suivie d'un formulaire d'identification à compléter pour qualifier l'objet en question par degrés selon un jeu de sept catégories : ancien/récent, souple/dur, naturel/synthétique, jetable/durable, personnel/non personnel, tendance/démodé, utile/futile². La fiche signalétique invitait aussi le visiteur à décliner son nom, son

âge, son sexe, ses activités, son pays d'origine et à décrire brièvement l'objet, en préciser l'origine et ajouter des mots-clés. Une fois l'enregistrement validé, l'image documentée de cette entrée rejoignait une cartographie de la collection en cours, selon une place définie par proximité avec les objets déjà présents dans la base d'archive. Un réseau de neurones lui attribuait cette place temporaire parmi les 250 derniers objets archivés. La base de données unique³ s'est enrichie au fil des diverses versions itinérantes entre 2003 et 2006, à Rotterdam, Linz, Budapest, Helsinki, Manchester, Frankfurt et Taïpei⁴. Cette carte dynamique projetée dans chaque lieu d'exposition, était aussi visible en ligne entre 2002 et 2004, et les fiches ouvertes à des commentaires ultérieurs et distants, depuis l'ancien site web pocketsfullofmemories.com⁵.

Pour le visiteur, le choix de ces objets était contingent. Mobilisés sans délai, et donc sans intentions préalables, ils sont à l'évidence le plus souvent pratiques et fonctionnels. Clés, tickets,

1. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/pfom/Pfom.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. *Old/new, soft/hard, natural/synthetic, disposable/long use, personal/non personal, fashionable/not fashionable, usefull/useless.*

3. Utilisable en mode tri, elle comporte désormais 11288 contributions. Voir : <<http://tango.mat.ucsb.edu/pfom/databrowser.php>>, consultée le 14 juillet 2021.

4. Voir : <<https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/glWeb/Projects/pfom2/pfom2.html>>, consultée le 14 juillet 2021.

5. Puis, en 2015, pocketsfullofmemories.net (adresse dès lors invalide).

cartes, montres, billets et pièces de monnaie, et bientôt au fil du temps des expositions, des téléphones portables... Les mains, sorties des poches, ouvrent à la catégorie imprévue d'autres fragments de corps plus improbables encore : têtes et pieds... Ces détournements salutaires, sans doute enfantins, mettent à l'épreuve les libertés d'un projet qui rappelle un contexte autoritaire de contrôle policier et de fichage, sinon de précaution carcérale. Mais ces objets ordinaires sont-ils nécessairement associés à quelques souvenirs antérieurs ? N'est-ce pas plutôt la décision de participer à l'archivage volontaire qui leur donne une place singulière et crée, pour les visiteurs qui choisissent alors de coopérer, un repère matériel et mémoriel dans le cours ordinaire du temps ? Dans ce projet, l'archive qui se constitue par jeu devient événement et produit en filigrane l'esquisse d'une sociologie des pratiques culturelles.

Ici des objets scannés, mais dans l'œuvre de G. Legrady, c'est la photographie qui est la plus souvent présente comme source documentaire choisie pour sa valeur d'archive. Produite ou trouvée – parfois suscitée comme dans cette dernière contribution collective – la portée politique ou sociale et une dimension autobiographique se conjuguent sans s'exclure. Par-delà la grande diversité des dispositifs formels et des matériaux iconographiques adoptés, de la carte postale aux photos de famille empruntées ou en revisitant ses propres reportages personnels, les multiples remontages et agencements, souvent complexes de diffusion ou de monstration, témoignent d'une sorte d'intensité générative. Depuis l'enfance, au gré des lieux de voyage ou en réponse aux commandes artistiques, les opportunités de collection et de leur restitution différée sont mises au service de la construction d'une mémoire personnelle réactivée par les objets et leur dynamique d'exposition.

Si toute archive est une collection de documents qui attestent d'une activité, la fortune critique récente de la notion d'archive adoptée et pratiquée dans l'art contemporain s'accompagne parfois de précautions pour en conserver la rigueur conceptuelle. En effet, tous les documents ne sont pas destinés à devenir archives, comme toute collection ne constitue pas de fait un ensemble relevant des archives. Dans les pratiques photographiques et numériques de G. Legrady, les pièces documentaires ne cessent de participer, en tant qu'archives personnelles ou collectives, à la construction complexe, réflexive et ouverte d'une identité nomade et incertaine.

Gilles ROUFFINEAU

De la Picture Collection à Google Images

RETOUR VERS LE FUTUR

Dans *The Twilight Zone*, une série télévisée étasunienne diffusée au début des années 1960, l'épisode intitulé « Futurographe » est consacré à un appareil semblable au Polaroid capable de produire le cliché d'une scène qui se déroulera cinq minutes après la prise de vue¹. Bien souvent la science-fiction, en fantasmant notre futur, a présenté quelques objets et techniques actuels. Ou plutôt, la relecture, à l'aune de notre contemporanéité, des appareils qui y sont imaginés permet d'y déceler les prémices des technologies les plus récentes. Sans posséder les pouvoirs prémonitoires du futurographe, certains dispositifs anciens de stockage et de transmission de l'information sont parfois considérés comme de formidables anticipations d'autres technologies qui leur ont succédé. En réalité, des formes anciennes sont plutôt actualisées par de nouvelles technologies qui viennent en accélérer les mécanismes et en démultiplier les effets. L'œuvre *The Picture Collection* de Taryn Simon est à cet égard particulièrement pertinente en articulant la notion d'archive à celle de discours et de pouvoir dans une perspective proche de celle de la médiarchéologie qui se diffuse actuellement dans le champ académique.

La Picture Collection², est d'abord une collection d'images imprimées, constituée à partir de 1915, par la bibliothèque publique de New York. Elle regroupe plus d'un million d'images, de cartes postales, de posters, de photographies extraites de livres ou de magazines et constitue ainsi la plus grande archive iconographique papier au monde³. Au cours du xx^e siècle, elle a été une

ressource fondamentale pour les créateurs, les artistes, les cinéastes, les écrivains qui ont fait un usage régulier des images classées en dossiers thématiques. Le site Internet de la Picture Collection nous apprend d'ailleurs qu'Andy Warhol a lui-même emprunté des documents qu'il n'a jamais restitués.

En 2012, l'artiste étasunienne Taryn Simon (1975-) choisit de travailler à partir de ce fonds soigneusement archivé. Elle sélectionne des dossiers, dont elle organise les images selon un chevauchement plus ou moins serré permettant tout de même d'en identifier le thème. Elle photographie ces assemblages, les tire et les expose. Elle propose quarante-neuf regroupements tels que autoroutes, chat, panique financière, etc., thématiques reprises à la classification originelle. L'artiste appuie cette préservation par le titre de chacune de ses pièces : le mot « dossier » suivi du nom de l'item d'identification⁴.

Google Image : une actualisation de la Picture Collection

En réitérant le même sujet, sur des images autonomes délimitées par des marges blanches, les accumulations créées par l'artiste évoquent visuellement la mosaïque des résultats d'une requête sur Google Image. La Picture Collection a ainsi inauguré l'accumulation pléthorique, à laquelle le web nous a depuis largement habitués, sans que l'ampleur de la collection papier soit comparable à celle du *big data* toutefois. De façon identique, les images sont extraites de leur contexte, séparées de leur légende, en attente des nouvelles significations que l'utilisateur voudra bien leur accorder.

1. « Futurographe » est l'épisode 10 de la saison 2 de *The Twilight Zone* (*La Quatrième dimension* en français).

2. Contrairement aux normes typographiques en vigueur, nous n'appliquons pas l'italique aux termes en langue étrangère « Picture Collection » quand ils désignent la collection new-yorkaise, pour la distinguer de la *Picture Collection*, l'œuvre de Taryn Simon. Des visuels de l'œuvre *Picture Collection* sont disponibles sur <http://tarynsimon.com/works/picture_collection/#2>, consultée le 14 juillet 2021.

3. Voir : <<https://www.nypl.org/about/divisions/wallach-division/picture-collection>>, consultée le 14 juillet 2021.

4. L'emprunt à une forme ancienne est aussi soulignée par la suspension des cadres à des cimaises métalliques, un système d'accrochage qui n'est plus guère utilisé aujourd'hui.

Il convient cependant de noter que le *web* ne constitue pas une archive au sens traditionnel du terme car, comme l'écrit le théoricien des media¹ Wolfgang Ernst :

L'infrastructure d'archivage dans le cas d'Internet n'est que temporaire, en réponse à sa réécriture dynamique permanente. La connaissance ultime (l'ancien modèle encyclopédique) cède la place au principe de réécriture permanente ou d'ajout (Wikipédia). Les espaces de mémoire orientés vers l'éternité sont remplacés par des séries d'entrées temporairement limitées avec des dates d'expiration internes aussi reconfigurables que les mécanismes rhétoriques de l'*ars memoriae*².

Le rapprochement, que nous proposons, entre les ressources imprimées et celles en ligne, au delà de la similitude visuelle, repose donc plutôt sur les mécanismes qui vont de l'accumulation à la mise à disposition des images. Dans les deux cas, des révolutions technologiques cruciales ont rendu possible l'accumulation iconographique. La photothèque de New York s'est enrichie grâce à l'invention du médium reproductible que constitue la photographie et grâce aux progrès des techniques d'impression, notamment la similigravure qui permet d'imprimer texte et image conjointement dans les journaux. Quant à Google Images, le passage de l'analogique au numérique a bien entendu conditionné son existence. Les vertus démocratiques de la reproductibilité technique des images, identifiées par Walter Benjamin dans les années 1930³, ont rapidement été proclamées par les deux

systèmes. Les conservateurs trices successives de la bibliothèque de Manhattan ont compris et revendiqué la portée instructive et culturelle du libre accès et de l'utilisation sans entrave des matériaux visuels. De façon identique, l'entreprise étasunienne entreprend selon ses dires d'« organiser l'information du monde, et de la rendre accessible et utilisable universellement. Depuis le début, mentionne-t-elle, notre but a été de développer des services qui améliorent de façon significative la vie du plus de personnes possibles. Pas seulement celle de quelques-uns, celle de tout le monde⁴ ».

La collecte et la mise à disposition ne sont cependant pas suffisantes pour permettre l'usage des images archivées, encore faut-il pouvoir identifier dans la masse des données celles qui seront pertinentes pour l'utilisateur. Issues de la bibliothéconomie, les premières depositaires de la Picture Collection ont approché le référencement des images comme s'il s'agissait de livres. Ils et elles ont alors échoué à exploiter les multiples significations des matériaux visuels et à les organiser fonctionnellement. Il leur a fallu concevoir un catalogage approprié, mettant l'accent sur les contenus représentés. C'est Romana Javitz (1903-1980) qui va impulser ce travail lorsqu'elle prend la direction du service en 1929. Issue d'une formation artistique, elle a voyagé en Europe et y a étudié les modes de gestion des images par différentes institutions de conservation du patrimoine⁵. Sensibilisée à l'usage artistique de telles ressources et en concertation avec des artistes usagers des fonds, elle va mettre au point une organisation des images en dossiers thématiques, leur indexation sous des termes pertinents pour la recherche à vocation esthétique et la création d'un index permettant de s'orienter au sein de ces volumineuses archives. Dans les expositions de Taryn Simon, des reproductions des pièces administra-

1. Yves CITTON propose, dans son récent ouvrage intitulé *Médiarchie*, de définir le medium sans accent (au pluriel media) comme « tout ce qui sert à enregistrer, à transmettre et/ou à traiter de l'information, des discours, des images, des sons » et le média (au pluriel médias) comme « tout ce qui permet de diffuser de l'information, des discours, des images ou des sons à un public » (Yves CITTON, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017, p. 31). Nous suivrons ce modèle pour notre usage des termes tout en maintenant dans les citations et les titres d'ouvrage l'écriture choisie par les auteurs ou les traducteurs.

2. Wolfgang ERNST, *Digital memory and the archive*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 2013, p. 85 (traduction personnelle).

3. Walter BENJAMIN, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique » (1939), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

4. Voir : <<https://www.google.com/intl/en/about/our-company>>, page consultée le 6 février 2018, le texte a évolué à la marge depuis.

5. Anthony T. TRONCALE, *Worth Beyond Words : Romana Javitz and The New York Public Library's Picture Collection*. En ligne : <<https://www.nypl.org/about/divisions/wallach-division/picture-collection/romana-javitz>>, consultée le 14 juillet 2021.

tives de la Picture Collection sont présentées sous vitrines et viennent contextualiser les grands tirages accrochés aux murs. C'est le cas par exemple de l'index des rubriques. Dans ce document encore consultable par le public de la bibliothèque, le lecteur ou la lectrice retrouve les 12 000 mots-clés sous lesquels sont classées les images et le numéro d'appel pour chaque fichier d'image. Les dossiers sont aujourd'hui disposés dans des rayonnages par ordre alphabétique de ces codes. Enfin, pour certains dossiers, on retrouve dans l'index des renvois vers d'autres dont le sujet est connexe.

Sur le web, les trois mêmes étapes sont nécessaires : la collecte des informations, leur indexation et un traitement des demandes. En effet, un moteur de recherche ne lance pas la requête sur tous les sites en ligne mais dans une ressource intermédiaire qui est une indexation de l'ensemble du web. Autrement dit des *robots*, ou *bots*, explorent les pages pour extraire des mots jugés significatifs. Ceux-ci sont enregistrés dans une base de données organisée comme un gigantesque index terminologique. Lors de la recherche, une procédure est appliquée pour retrouver, en utilisant l'index, les images qui correspondent le mieux aux mots contenus dans la requête¹. Mais, sur la toile, le nombre des résultats est si élevé que les réponses sont sélectionnées et classées pour permettre leur visibilité et leurs usages. Les algorithmes qui réalisent cette tâche calculent la pertinence des résultats et hiérarchisent l'ordre dans lequel l'internaute accède aux images. Au-delà de la correspondance sémantique, le classement des résultats est alors défini par la popularité (le nombre de vues), le référencement (le nombre de liens qui pointent vers l'image), et la réputation (avis, retweet). Un ensemble d'algorithmes plus obscurs intervient également pour éloigner les contenus jugés illicites, dérangeants, pornographiques ou encore pour faire remonter des réponses, en particulier celles à caractère commercial. Selon l'historienne de l'art Christelle Proulx :

La notion de pertinence chez Google semble [...] être étroitement liée à celle d'autorité. Le moteur de recherche définit, incarne et complexifie l'autorité

de différentes façons. Il « fait autorité » en agissant comme un incontournable à la fois pour les internautes, pour les producteurs de contenus et pour les annonceurs publicitaires. Il décide de ce qui doit être visible dans le web en classant les pages selon sa conception de l'autorité des sources².

Il serait inexact de penser que la constitution d'une mémoire de papier ne procéderait pas elle aussi d'une forme d'autorité. Malgré la rigueur méthodologique des professionnel·les, la sélection, le classement et l'indexation relèvent de dons aléatoires, d'idéologies latentes, de mœurs et de croyances inconscientes, d'habitudes involontaires et aussi de facteurs extérieurs comme des exigences politiques ou les répercussions de l'industrialisation. Par exemple, à partir de 1934, une équipe composée d'artistes a été chargée de « désherber » les matériaux obsolètes des collections de la bibliothèque de Manhattan, c'est-à-dire de les éliminer, dans le jargon professionnel. L'équipe a aussi été missionnée pour ajouter des ressources plus modernes et mettre à jour l'index afin que celui-ci reflète le nouveau vocabulaire commercial, industriel, et artistique. La sélection et le classement au sein de l'institution patrimoniale ne sont, ainsi, pas totalement épargnés par des motivations mercantiles. De façon plus explicite encore, Taryn Simon fait figurer dans ses expositions un extrait du rapport annuel de Romana Javitz daté de 1942. Dans celui-ci, on peut lire que :

depuis que la guerre est loin de notre sol natal, dans des endroits, parmi et contre des gens dont l'apparence nous est inconnue, nous avons besoin de nous entraîner à reconnaître ces endroits et ces gens. Les enregistrements sous forme d'images, empruntés à cette collection, ont aidé à communiquer les faits visuels et l'expérience qui sont des instruments nécessaires pour une guerre de portée mondiale³.

2. Christelle PROULX, « Le façonnement du visible », *Captures*, vol. 1, n° 2, novembre 2016. En ligne : <<http://revuecaptures.org/article-dune-publication/le-fa%C3%A7onnement-du-visible>>, consultée le 14 juillet 2021.

3. Romana JAVITZ, Rapport annuel rédigé en 1942, présent en exposition et reproduit dans Taryn Simon, *Vues arrière, nébuleuse stellaire et le bureau de la propagande extérieure : Œuvres de Taryn Simon*, Londres, Paris, Cherbourg-Octeville, Tate, Jeu de Paume, Le Point du Jour, 2015, p. 301, (traduction personnelle).

1. Par le nom du fichier et texte qui encadre l'image.

Quelques lignes plus bas, le lecteur apprend que :

juste avant l'attaque de Pearl Harbor, une agence de voyage d'un des pays de l'Axe donna sa collection de photographies au département. En janvier, ces photographies furent retournées à l'armée de l'air : elles étaient « d'une immense valeur dans la poursuite de la guerre »¹.

La collection peut ainsi être enrichie ou appauvrie en fonction d'aléas géopolitiques et idéologiques ; on saisit dès lors le manque d'objectivité de la réponse qui est apportée à la requête de l'utilisateur.

Google Images et la Picture Collection possèdent un autre mécanisme en commun qui peut être relevé. Romana Javitz raconte dans son rapport annuel de 1931, que, s'apercevant de la fréquentation importante du fonds par des visiteurs étrangers et des artistes immigrés, elle décida de surmonter la barrière de la langue en instituant l'usage d'un feuillet d'appel sur lequel le public enregistre ses demandes en les décrivant ou en les dessinant². On retrouve ces documents dans l'accrochage de Taryn Simon. Ce procédé rappelle la recherche en ligne à partir d'une image. Il permet une meilleure communication entre les utilisatrices et le personnel, et améliora le choix des termes nécessaires à l'indexation. Les usages autorisèrent ainsi une amélioration du service en s'appuyant sur les demandes de consultation, non sans rappeler un dernier type de calcul aujourd'hui en œuvre sur Internet : les algorithmes d'apprentissage automatique. « L'algorithme apprend en comparant un profil à ceux d'autres internautes qui ont effectué la même action que lui³ » explique le sociologue Dominique Cardon. Ainsi sur le web ou à la bibliothèque, les résultats sont orientés par les demandes précédentes.

Enfin, lors d'une recherche digitale ou analogique par mots-clés la polysémie entraîne des résultats hétérogènes. Sous le mot « accident »,

c'est tout un spectre d'incidents qui se trouvent pêle-mêle réunis dans l'accumulation de Taryn Simon, depuis l'effroyable catastrophe automobile jusqu'au malheureux verre renversé, en passant par les bêtises d'un chaton et la tache de ketchup sur la chemise jusqu'alors immaculée. Sous un même item, se côtoient également sans hiérarchie, des images de nature différente : dans le dossier des poignées de mains, Taryn Simon organise des photographies d'événements politiques, des images publicitaires et génériques, des timbres, des cartes postales⁴. Bien que « Larry Page, cofondateur de Google, explique clairement que le moteur aspire à comprendre exactement ce que vous cherchez afin de vous donner en retour exactement ce que vous voulez⁵ », la polysémie entraîne aussi des glissements voire des contre-sens.

Taryn Simon, avec sa série intitulée *The Picture Collection*, démontre que les mécanismes de l'archive d'images imprimées préfigure ceux des moteurs de recherche, tout comme ces derniers permettent de révéler certaines caractéristiques d'une institution ancienne de sauvegarde d'un patrimoine visuel. Ces excavations sont rendues possibles par le mouvement de « retour vers le futur » qu'opère l'œuvre et engagent une circulation temporelle singulière, proche de celle pratiquée par l'archéologie des media.

La démarche archéologique et ses effets

Giorgio Agamben écrit que :

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps⁶.

1. *Idem*.

2. Picture Collection Annual Report for 1931, in Romana Javitz Papers.

3. Dominique CARDON, *À quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data*, Paris, Le Seuil, 2015, p. 33.

4. On reconnaît des poignées de main données par Bill Clinton, Ronald Reagan.

5. Cité dans Christelle PROULX, « Le Façonnement du visible », art. cit.

6. Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 9-10.

Selon l'auteur, celui qui est réellement contemporain n'est pas mélancolique du passé, mais prend du recul sur son époque afin de pouvoir l'examiner : « la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie¹ » ajoute le philosophe en se référant explicitement à Michel Foucault. Ce dernier s'est employé à penser la discontinuité de la méthode archéologique contre la linéarité du discours historique dans son ouvrage épistémologique, intitulé *L'Archéologie du savoir*. Il s'agissait de « remettre en question les téléologies et les totalisations² » en s'interrogeant sur la structuration du savoir présent à partir des discours passés et de leur réminiscence. L'ensemble des discours dont une époque est dépositaire constitue une archive dont l'archéologie est la science. Ainsi la méthode archéologique consiste-t-elle à mettre à jour ces discours, mais aussi les moyens et les conditions de leur énonciation, éventuellement leurs configurations diverses. Elle se penche sur les structures de savoir et de pouvoir comme conditions constitutives des discours passés et présents. Cette pensée est aussi alimentée par la lecture de l'ouvrage *Paris, capitale du XIX^e siècle*, dans lequel Walter Benjamin remarque les mouvements contradictoires des époques qui conservent l'ancien dans le nouveau. Les passages, ces galeries couvertes bordées de boutiques emblématiques de l'architecture du XIX^e siècle, qui emploient de nouveaux matériaux comme le verre et le fer, sont soumis au style hellénique³. L'auteur se livre, à partir de cet exemple, à une critique du mythe de la modernité qui a fait du clivage entre présent et passé son principe fondateur, et fournit là une argumentation à la pensée archéologique. Enfin, plus proche de nous, Lionel Ruffel, chercheur en littérature, clôt son enquête sur le contemporain par la pertinence de l'approche archéologique pour aborder le présent :

L'histoire, d'un point de vue disciplinaire, n'a pu proposer une véritable théorie du présent qu'à la condition de sortir d'elle-même pour chercher ailleurs des modèles d'intelligibilité de la conscience du temps. Mais ces ailleurs continuent à travailler

[...] la survalorisation de l'après dans les théories du contemporain [...]. Comme on l'a suffisamment vu au cours de la série consacrée à la « querelle des post- », [...], ces approches ne peuvent avoir qu'une vertu temporaire.

Il faut alors faire un pas de côté, vers des « marges » disciplinaires pour trouver des relances de l'approche historique du contemporain [...] : l'histoire de l'art et l'archéologie⁴.

L'auteur analyse alors l'approche anachronique de Georges Didi-Huberman. L'historien de l'art, attaché à la pensée benjaminienne, décrit en effet dans son livre *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images* comment toute représentation est traversée de temps différents – celui de l'héritage culturel à partir duquel l'artiste l'a produite, celui de la production, celui du spectateur, celui des spectateurs futurs. L'image est de ce fait anachronique, polychronique et hétérochronique, et c'est sous cet angle qu'il convient de l'approcher⁵. Ruffel note que cette approche dialectique tend à se soustraire progressivement « du modèle linéaire et séquentialiste⁶ » et que cela est particulièrement visible dans les pratiques artistiques.

Cette méthodologie n'est donc pas une procédure que nous avons appliquée à la série de Taryn Simon, mais bien un processus mis en œuvre par la proposition artistique elle-même. L'artiste ne suit pas une filiation réelle – Google ne se réclame pas de la Picture Collection –, mais déplace une forme ancienne pour en considérer une nouvelle.

4. Lionel RUFFEL, *Brouhaha : Les mondes du contemporain*, La-grasse, Éditions Verdier, 2016, p. 176-177.

5. La référence à Benjamin est ici évidente. Le théoricien allemand écrit : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture. » Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages* (1982), J. Lacoste (trad.), Paris, Cerf, 1997, p. 478-479.

6. Lionel RUFFEL, *Brouhaha*, *op. cit.*, p. 181.

1. *Ibid.*, p. 35.

2. Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 26.

3. Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIX^e siècle » (1939), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 46.

Le personnel de l'institution patrimoniale établit lui-même un rapprochement entre sa collection et les moteurs de recherche, tout en plaidant pour la qualité supérieure de son travail. Sur le blog de l'institution, nous pouvons découvrir un curieux challenge réalisé par un conservateur de la bibliothèque de New York mettant en concurrence les deux collections. Pour la recherche « poignées de main », nous apprenons que la Picture Collection compte 48 images contre 4,1 millions sur Google pour la même demande, mais la première gagne par la variété de l'iconographie, la moitié des résultats de recherche de Google étaient des cliparts ou des images génériques. Autre exemple, un ou une employé(e) poste que l'on peut « [p]enser à la Picture Collection comme à une encyclopédie visuelle du monde telle que Google Images, mais meilleure, parce que [leurs] matériaux ont été organisés de façon experte par des bibliothécaires depuis un siècle et que les bibliothécaires sont meilleurs que les algorithmes¹ ». Notons que, ironiquement, ce discours prend place sur une application de partage d'images en ligne. On peut tout de même, à l'instar de cet instagrameur et de ce blogueur, émettre des réserves sur la sincérité de Google, où aucun professionnel du catalogage ne fait office de garde-fou, mais on peut aussi relever la dimension prescriptive de la Picture collection, relative au faible nombre de résultats, comparé au moteur de recherche. Dans l'œuvre de Taryn Simon la méthodologie archéologique n'est pas nostalgique, elle n'émet pas un regret du passé, ni même un classement au mérite, au contraire elle est dialectique. Elle met en place un dialogue entre des ères chronologiques, plus précisément entre des formes médiatiques d'époques distinctes. En effet, la Picture Collection et Google Images constituent des systèmes de stockage et de partage de données, des moyens de collecte et de transmissions de l'information, autrement dit des media propres à des circonstances temporelles différentes. Si bien que le processus mis en œuvre semble relever, parmi les types d'archéologie du savoir, de l'archéologie des media.

Dresser une histoire de cette approche serait sans doute un non-sens puisque celle-ci ambitionne de rompre avec le discours évolutionniste dont font souvent l'objet les technologies et les inventions. Mais au moins peut-on tenter d'en cerner quelques prédicats. S'appuyant sur l'école allemande médiatique et des théoriciens comme Friedrich Kittler, Fritz Heider ou encore Wolfgang Ernst, les archéologues des media réhabilitent des formes médiatiques anciennes, ratées, marginales ou farfelues qui pour la plupart semblent sans descendance. Ils cherchent là les traces des media les plus contemporains et les moyens de les analyser. Favorisant la discontinuité, les sauts dans le temps, cette méthodologie tente de mieux approcher notre monde médiatique contemporain en allant à contre-courant des discours établis. Aujourd'hui, des chercheurs comme Jussi Parikka, théoricien des *media studies*, au Royaume-Uni, et en France Yves Citton, théoricien de la littérature et des media activent cette logique et l'ont théorisée et diffusée dans le champ académique². La vision techniciste et progressiste de l'histoire en général et des techniques en particulier cède la place à l'idée d'une sédimentation. Jussi Parikka présente cette procédure en 2012 :

L'archéologie des média s'intéresse aux fouilles dans le passé afin de comprendre le présent et l'avenir. [...] L'archéologie des média [se] présente comme une manière de réfléchir aux nouvelles cultures médiatiques en mettant à profit les intuitions tirées des nouveaux médias du passé, souvent en mettant l'accent sur les dispositifs, les pratiques et les inventions oubliées, bizarres, improbables ou surprenantes. [...] L'archéologie des média considère les cultures médiatiques comme sédimentées en plusieurs couches, selon des plis du temps, au sein desquels le passé peut être soudain redécouvert d'une façon nouvelle, alors même que les nouvelles technologies deviennent obsolètes à un rythme de plus en plus rapide³.

1. Post instagram réalisé le 22 novembre 2015. En ligne : <<https://www.instagram.com/p/-Y9sBAFulO/>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Le colloque intitulé *Archéologie des media, écologies de l'attention* sous la direction d'Yves Citton, Jeff Guess, Emmanuel Guez, Martial Poirson et Gwenola Wagon, s'est tenu du 30 mai au 6 juin 2016 à Cerisy.

3. Jussi PARIKKA, *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?* (2012), Christophe Degoutin (trad.), Grenoble, UGA Éditions, 2018, p. 32-34.

Loin de constituer une discipline, cette forme d'attention induit un rapport au temps caractérisé par l'idée de survivance selon Yves Citton¹, qui emprunte cette notion à Georges Didi-Huberman² – que Lionel Ruffel citait déjà pour son approche anachronique édifiante. En effet, chez l'historien de l'art, la survivance, notion qu'il reprend lui-même à l'historien de l'art Aby Warburg, ne pense pas le temps et l'histoire en termes d'héritage, c'est-à-dire sous une forme linéaire et orientée, mais plutôt dans une approche anachronique et dialectique. La survivance se manifeste dans des allers-retours temporels, dans des latences et des resurgissements, et c'est à travers ces mouvements qu'il s'agit d'examiner les media contemporains. L'archéologie des media fait de l'art un terrain particulièrement fertile. Selon Yves Citton, encore, elle « tend à récuser la séparation entre les recherches scientifiques développées dans les universités et les PRATIQUES ARTISTIQUES expérimentées dans les installations et galeries d'art³ ». Dans son ouvrage, Jussi Parikka écrit également qu'« une grande partie du travail d'archéologie des média s'opère par des moyens artistiques⁴ ». Pour distinguer les œuvres qui peuvent être qualifiées de médiarchéologiques, il identifie six façons distinctes d'observer la réapparition de thèmes et d'anciennes technologies des media dans le contexte contemporain – dans des galeries, dans des musées ou en ligne [...] :

Les créations artistiques qui traitent visuellement de thèmes historiques [...] L'art qui invoque des histoires alternatives [...] L'art qui joue sur l'obsolescence ou qui en est le résultat [...] Les media imaginaires qui sont bel et bien construits [...] L'art médiarchéologique qui exploite des archives concrètes [...] Les méthodes artistiques de l'archéologie des média qui explorent non seulement

le passé, mais aussi la machine, et qui traitent des conditions « enfouies » – techniquement « archéologiques » de nos médialités contemporaines⁵.

Conclusion

Quand il compare la Picture Collection à Google Images, Billy Parrott, conservateur de la Bibliothèque de New York écrit que :

Lorsque l'escalator a été inventé, il n'a pas rendu les escaliers obsolètes. Ce moyen électrique de se rendre du point A au point B est pratique, mais il ne remplace en rien le besoin général d'escaliers. Les escalators sont juste plus appropriés pour certaines situations. La commodité a certainement ses avantages, mais si vous deviez voyager uniquement par escalator vous limiteriez la quantité de mondes que vous pourriez voir⁶.

Selon une métaphore assez proche mais plus favorable à la recherche en ligne, Dominique Cardon conclut son ouvrage en comparant les anciens media à des guides autoritaires et les algorithmes au système de navigation embarqué dans nos véhicules :

Les algorithmes nous ont libérés des voyages de groupe, des points de vue obligés et des arrêts obligatoires devant des panoramas à souvenirs. Ils procèdent d'un désir d'autonomie et de liberté. Mais ils contribuent aussi à assujettir l'internaute à cette route calculée, efficace, automatique, qui s'adapte à nos désirs en se réglant secrètement sur le trafic des autres. Le chemin que nous suivons est le « meilleur » pour nous.

Mais nous ne savons plus bien ce qu'il représente par rapport aux autres trajets possibles, aux routes alternatives et peu empruntées, à la manière dont la carte compose un ensemble. Nous n'allons pas en revenir aux voyages organisés et à leur guide omniscient. En revanche nous pouvons nous méfier du guidage automatique. Nous pouvons le

1. Yves CITTON, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017, p. 385.

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 59 ; Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image : questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 333.

3. Y. CITTON, *Médiarchie*, op. cit., p. 196. Les majuscules sont de l'auteur.

4. JUSSI PARIKKA, *Qu'est-ce que l'archéologie des média ?* op. cit., p. 239.

5. *Ibid.*, p. 242-245.

6. BILLY PARROTT, *The Google Challenge : Google Images versus The Picture Collection*, 11 octobre 2012. En ligne : <<https://www.nypl.org/blog/2012/10/11/challenge-google-images-vs-picture-collection>>, consultée le 14 juillet 2021.

comprendre et soumettre ceux qui le conçoivent à une critique vigilante. Il faut demander aux algorithmes de nous montrer la route, et le paysage¹.

Avec l'art et l'archéologie des media, qu'il s'agisse de remonter le temps ou de s'y projeter, il s'agit avant tout de rompre avec l'évidence, avec les filiations établies, avec les lignes droites et il s'agit de leur préférer des chemins de traverses. Face à l'œuvre *The Picture Collection*, l'usage machinal cède la place au regard distancié et à l'analyse. Pour filer la métaphore automobile, nous pourrions dire que l'expérience artistique nous permet en quelque sorte de débrayer, de passer en mode manuel.

Julie MARTIN

1. D. CARDON, *À quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data*, op. cit., p. 106.

Entretien avec Marine Froeliger

SUIVI DE LA PARTICIPATION ARTISTIQUE DE L'ARTISTE

Avec le continuum espace-temps pour terrain de jeu

Marine Froeliger est artiste-autrice, curatrice, médiatrice. La transmission est au cœur de sa recherche-crédation qui se déploie en prenant l'espace et le temps nécessaires pour appréhender les mondes avec attention. Son travail se développe de façon protéiforme (photographie, son, vidéo, dessin, sculpture, installation, dispositif de médiation, curation), articulant des créations situées et des créations d'atelier.

Relire et relier

Elle collecte et crée des éléments à la rencontre de l'autre, puis, compose, à partir de ces balises, des systémies pour traduire la complexité des flux, des relations aux mondes, l'impermanence.

Donner à voir, à prendre la mesure de toutes choses, en commun

Elle s'évertue à faire exister des formes simples et anti-sensationnelles, en empruntant les interstices, localement. Intéressée par les dynamiques collaboratives et transdisciplinaires, Marine Froeliger s'engage dans des projets à valeur sociétale impliquant le territoire, le numérique et les sciences naturelles et sociales. Elle est actuellement engagée au pôle médiation au service des publics/action culturelle au Centre International d'art et de paysage de l'île de Vassivière.

Cyrielle Lévêque, Mélodie Marull : Pouvez-vous expliquer le titre du travail Ourobouros et décrire le lien avec celui-ci ?

— Marine Froeliger : *Ourobouros* est relatif à l'Ouroboros, un symbole que l'on retrouve à travers les cultures et les siècles, qui convoque la notion de cycle. On l'appelle « le serpent de l'éternité », il est le commencement et la fin, l'esprit universel qui anime toute chose. C'est étymologiquement et communément le serpent « qui se mord la queue », il est tout et il n'est rien. En alchimie,

c'est le plus volatil et le plus fixe. J'ai volontairement glissé la lettre U dans Ouroboros dès la naissance de ce projet, pour tenter d'ouvrir le cercle, pour (me) raconter que les cycles qui s'observent et tendent à se répéter, dans l'Histoire par exemple, ont la possibilité d'être rompus.

— C.L., M.M. : *Pourquoi le terme d'images-balises ? Que comprend-il ?*

— M.F. : Les images-balises sont comme des lucioles (« les petites lumières »), pour se repérer dans la nuit des espaces-temps (selon Georges Didi-Huberman). Dans le langage familier, « je balise » c'est énoncer ses peurs. J'ai pris beaucoup de plaisir à faire l'expérience de marcher aux côtés de centaines de lucioles et dans des brouillards épais, seule ou accompagnée. Rencontrer une, plusieurs balises, dans ces zones suspendues qui ne semblent avoir ni début, ni fin, permet de continuer joyeusement sa route...

— C.L., M.M. : *Quel procédé opérez-vous avec ces images balises ?*

— M.F. : Les éléments que je crée, collecte et intègre à la suite *Ourobouros* touchent aux espaces physiques et numériques que nous traversons. Ces images-balises font état de la multiplicité de mon/notre rapport au monde. Je me positionne en médium et aime à croire que ces signes ont une portée plus commune en regard des milieux dans lesquels nous sommes amenés à évoluer. La plupart de ces images-balises sont empreintes d'évocations, de symboles ; les cadrages, les couleurs, les assemblages participent à la narration. Ce n'est pas très éloigné du montage filmique – *Ourobouros* a d'ailleurs été amorcé alors que je faisais le deuil d'un projet de long-métrage docu-fictionnel, *Ventre*, impossible à monter (les captations étant toutes inexploitablement techniques). *Ourobouros* c'est un film toujours inachevé, qui se joue de la linéarité.

— C.L., M.M. : *Ourobouros est présenté comme un déploiement sans début ni fin, de quelle manière se joue-t-il ?*

— M.F. : La suite d'éléments *Ourobouros* compte à ce jour près de 200 éléments dans lesquels je pioche pour raconter dans divers contextes. *Méta-archive* est, comme son nom l'indique, le déploiement n° 10. Il apparaît comme n'ayant ni début ni fin ; les titres, apposés à chaque élément, donnent des clés de lecture.

— C.L., M.M. : *Pouvez-vous expliciter davantage l'aspect narratif dans votre proposition pour ce dossier ?*
Méta-Archive se place-t-il en dehors d'une linéarité et d'une chronologie ?

— M.F. : Dedans et dehors. Chaque élément est à l'image d'une carte de tarot ; on peut lire « La Mort », « L'Étoile », « Le Chariot »... L'équilibre que je cherche à trouver dans chaque déploiement tient au fait que j'essaie d'y placer des images-balistes métaphoriques de chacune des arcanes du jeu. Pour dire et garder en tête que tout n'est qu'impermanence.

— C.L., M.M. : *Quel rôle a « l'auto-archive » dans votre travail ?*

— M.F. : L'écriture automatique se déploie dans l'ensemble du processus, de la création d'éléments à leur monstration. L'auto-archivage permet à la fois lectures et relectures des éléments.

— C.L., M.M. : *Qu'entendez-vous par « Ourobouros croît sans plan final (cf. biologie)¹ » ?*

— M.F. : *Ourobouros* est un vaste terrain de jeu sur lequel quelques herbes folles croissent, je ne sais pas moi-même à quoi ressemblera ce terrain dans quelques années ni quelles formes y seront implantées. Au démarrage, il n'y avait que des images, puis, des éléments tridimensionnels sont apparus (céramiques, béton teinté dans la masse, plants d'avocats, impressions sur tissus...). C'est en regard de ces mutations potentielles, et conte-

nues dans les graines semées initialement, que je parle de biologie. Mon champ référentiel théorique/artistique fonctionne selon le même mouvement. Ce qui m'importe, c'est de conserver, comme on garderait un trésor, des références pop culture, de garder un œil alerte sur celles des plus jeunes pour pouvoir continuer à dialoguer de manière éclairée et poursuivre la croisée des mondes. Tik tok, Tim Ingold, le Youtube game, Vinciane Despret, Boris Groys, Marina Tsvetaeva, Vald, Chris Marker, Hartmut Rosa, Kader Attia, Chassol... cohabitent et constituent en soi une manière d'entrer en relation avec des altérités.

— C.L., M.M. : *Comment l'espace numérique : Instagram, l'espace physique et les autres types d'espaces déployés comme votre site internet dialoguent-ils ?*

— M.F. : En 2012, il m'avait semblé intéressant d'adopter un mode lié aux flux. Le web social prenait alors tout son essor, et, observer des images-balises intégrer le feed connecté hétéroclite de Tumblr et d'Instagram faisait entrevoir de nouvelles lectures. Cela a été une expérience de déploiement en soi, qui a évolué et qui évoluera. La dernière version d'Instagram @ourobouros_la_suite montre des éléments et quelques déploiements. C'est une tentative d'archive du projet, mais elle ne me convient pas, bien que le fait que les éléments interagissent avec d'autres mondes hors du champ de l'art me corresponde. Aujourd'hui, je me dirige davantage vers un processus de raréfaction voire d'invisibilisation que de prolifération. La toute écranité, les notifications incessantes², m'amènent à supprimer cette expérience 2.0. Nombre de mes derniers gestes créatifs liés à *Ourobouros* ou non tendent à se fondre à la vie, à prendre corps au sein d'interstices et sont quasi invisibles des radars de l'art.

— C.L., M.M. : *Par la mise en proximité et en superposition, Méta-archive induit une relecture subjective des images convoquées. Vous parlez de traduction, se fait-elle a posteriori ?*

1. Voir la page de la description de l'œuvre

2. Cf. Yves CITTON, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

— M.F. : La relecture subjective est à l'œuvre à chaque fois que j'élabore un déploiement. Relire et relier constitue l'étape la plus importante. Je parle de traduction puisque celle-ci induit une subjectivité. Pour être plus juste, il faudrait parler de *traductions* ; elles sont multiples et appartiennent à qui voudra bien prendre le temps de faire cheminer son regard sur les signes convoqués.

— C.L., M.M. : *Vous écrivez que « Ourobouros emprunte à la géologie et à la métaphore du volcan pour narrer la cyclicité inhérente aux mouvements psychologiques, sociaux et politiques. » Comment est-ce que cela prend forme ?*

— M.F. : Cela infuse à différents niveaux. Le projet me permet d'être à la fois artiste, médiatrice et curatrice ; d'opérer sur les images en elles-mêmes, leurs agencements et leurs contextes de monstration.

Ce qui sous-tend la suite, c'est la notion de complexité chère à Edgar Morin. Cette dernière, je la raconte dans des milieux diversifiés ; dans un *white cube*, dans un atelier, sur un marché populaire sous forme de tract, dans un squat d'amis artistes, dans une revue grand public, lors du mouvement Nuit debout sur un stand de fortune initié par Roberto Martinez et Antonio Gallego, ici dans une revue scientifique. Cela m'intéresse fortement de croiser les mondes et d'observer ce qui se joue sur la réception de cette forme que je qualifie de subversion douce.

Je crois que c'est politique de croiser les mondes, de décroquer. C'est ce que je fais dans chacun de mes projets, celui-ci étant le moins relié à un terrain spécifique. *Ourobouros* est un projet qui me permet de créer au quotidien, avant/après mon travail de médiatrice. Les autres projets dans lesquels je m'investis sont souvent des projets sur deux ou trois années, ancrés dans un milieu spécifique, là où je vis – pour prendre l'espace, le temps nécessaire pour appréhender tout ce qui s'y joue. J'ai volontairement fait le choix d'habiter. Je ne réponds pas à des appels à résidence qui invitent à séjourner dans un ailleurs quelques mois ; ces injonctions adressées aux artistes me semblent incongrues, ça aussi c'est politique.

— C.L., M.M. : *L'« être relié » est-il une personnification de la collection d'images ?*

— M.F. : Possiblement. C'est aussi un vœu, naïf, peut-être, mais sincère, adressé à toutes. La reliance c'est quand même plus important que la relance ! Vous imaginez un site web gouvernement.fr/france-reliance ?

Marine FROELIGER,
Cyrielle LÉVÊQUE et Mélodie MARULL

Au sujet du projet *Ourobouros* - *Méta-archive*

Ourobouros est une suite d'éléments protéiformes initiée en 2012 qui regroupe des « images-balistes », états du monde, déployées en constellations. Issus de territoires explorés, de l'espace numérique ou créés *ad hoc*, les éléments sont disposés *in situ* en reprenant le principe du chemin-de-fer (édition), de la *timeline* du banc de montage (cinéma) et tendent à proliférer dans l'espace physique.

Ourobouros emprunte à la géologie et à la métaphore du volcan pour narrer le cycle, évoquer les transformations à l'œuvre dans les mouvements psychologiques, sociaux, politiques...

Ourobouros existe dans une certaine économie de moyens, avec le matériel à disposition, pour garder intact le plaisir de faire et de raconter au quotidien la complexité du monde.

Ourobouros est une archive vivante qui se déploie sans limites d'espaces, de temps, de formes. L'archive est ici considérée comme un être relié, une entité entourée de potentialités, elles-mêmes entourées de possibles ; un flux, à l'instar du web sémantique (web 3.0). Les constellations prolifèrent dans un processus proche de l'écriture automatique.

Ourobouros croît sans plan final (cf. biologie), l'assemblage de cette auto-archive est non pré-défini.

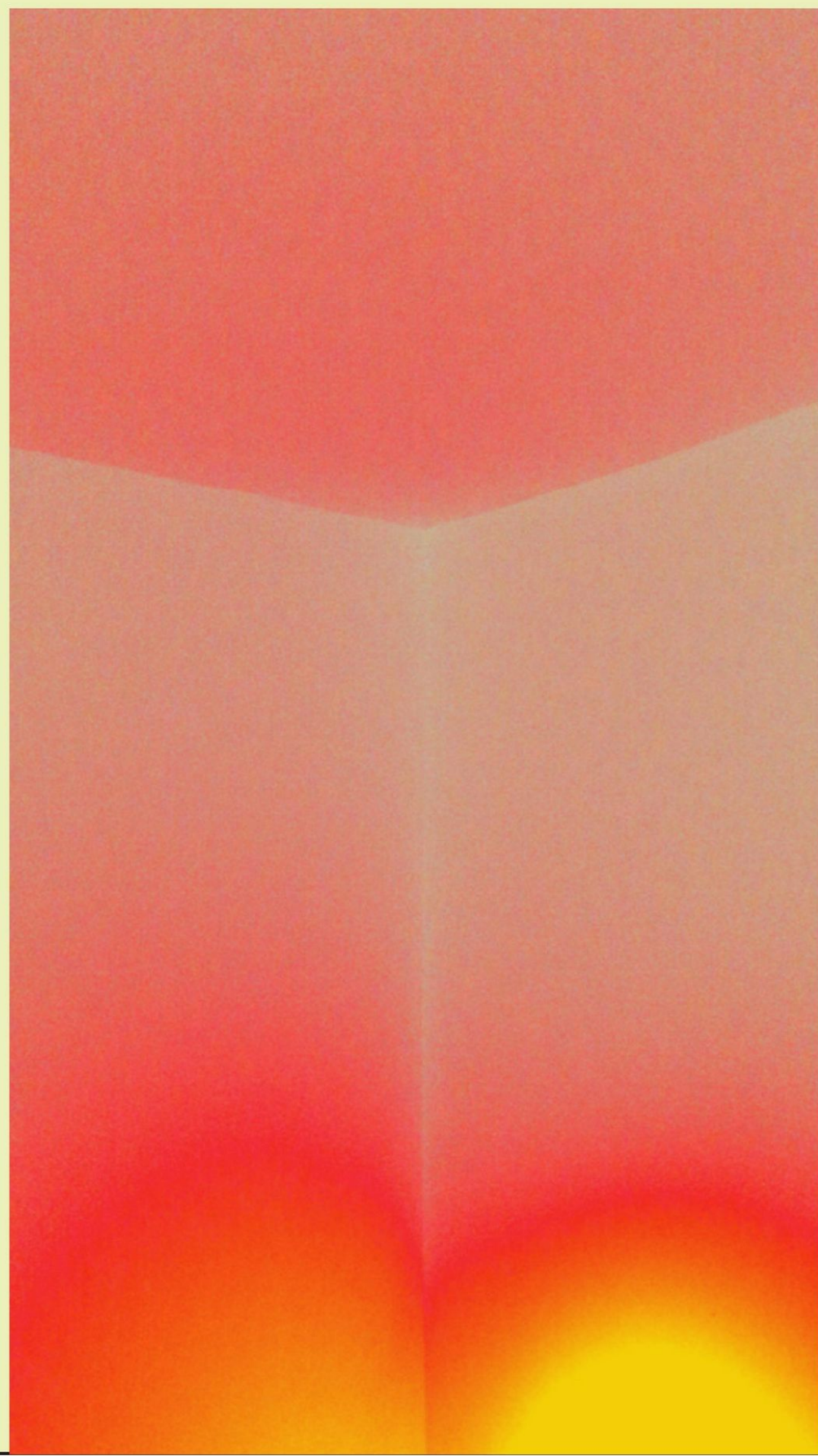
Ourobouros est un projet annexe dans ma pratique revendiquée sur la durée, habitée, qui me permet de composer avec le *vivant* au quotidien dans une certaine immédiateté.

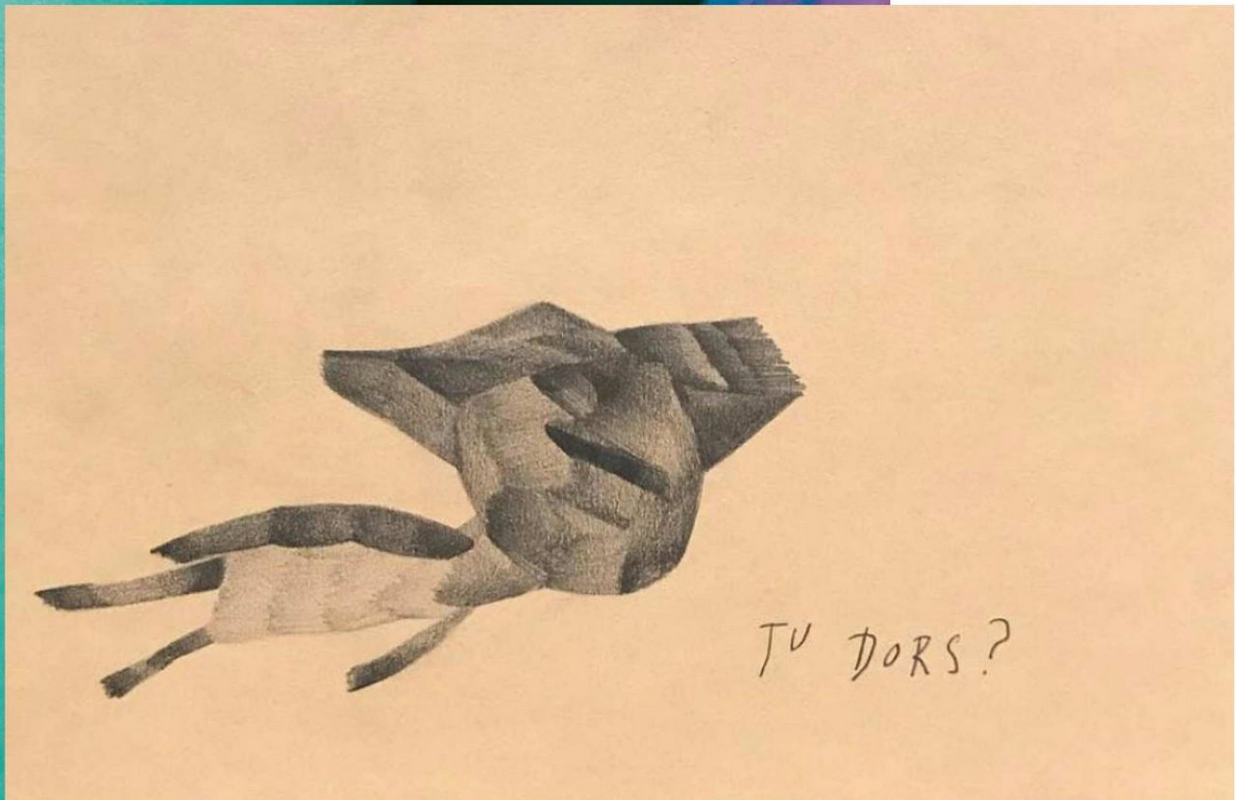
Méta-archive, déploiement d'*Ourobouros* #10,
Marine Froeliger, 2021.
www.marinefroeliger.fr
@marine_froeliger
@ourobouros_la_suite

Légendes des images dans l'ordre d'apparition

1. *Gria*, Mulhouse, photographie numérique, 2018 - *Géodes*, Antwerpen, photographie numérique, 2018
2. *Burn*, Eymoutiers, photographie au smartphone, 2020
3. *Tu dors ?* dessin au crayon de papier sur carton kraft, 2013 - *Micro-ourse*, photographie au smartphone, 2021 - *Constellation*, photographie au smartphone, 2017
4. *Lutte*, Peyrat-le-Château, photographie au smartphone, 2019
5. *Strates*, dessin aux feutres, 2013
6. *The trouble with the Sun*, photographie au smartphone, 2021
7. *Hair*, photographie au smartphone, 2017 - *Fen*, Haute-pierre, capture d'écran, 2017
8. *Serpent*, photographie au smartphone, 2020 - *Bureau*, capture d'écran, 2017
9. *Follow me I'm a snake*, dessin au doigt sur smartphone, 2019
10. *Curtain*, photographie numérique, 2018
11. *Zoltan*, capture d'écran, 2012 - *Château fort fort*, béton teinté dans la masse, 2017 (photographie : Michel Jacquet)
12. *Révolution*, photographie numérique, 2011 - *Sédition*, dessin, photographie numérique et collage numérique, 2013
13. *Le problème*, capture d'écran, 2018 - *Structure*, près de Retranchement, photographie numérique, 2018 - *Hypermonde*, photographie numérique, 2016
14. *Museum as mausoleum*, capture d'écran, 2012 - *Oiseau*, dessin aux feutres, 2013
15. *Catholic Block*, capture d'écran, 2012 - *Métaconfinement*, capture d'écran, 2020 - *Inside*, photographie numérique, 2012
16. *Éffusion*, dessin vectorisé, 2015 - *Écranéité*, capture d'écran, 2018
17. *Comètes*, dessin aux feutres et fusain, 2013
18. *Last days of Mediocracy*, dessin à la main droite (maladroite) au feutre rouge, 2013 - *Drone*, Peyrat-le-Château, photographie au smartphone, 2019 - *Mouvement*, dessin sur radiographie de genou numérisé, 2013 - *Pyramids*, dessin vectoriel, 2013
19. *Equinoxe*, dessin vectoriel, 2019 - *Tapis*, Haute-pierre, 2015







TU DORS?

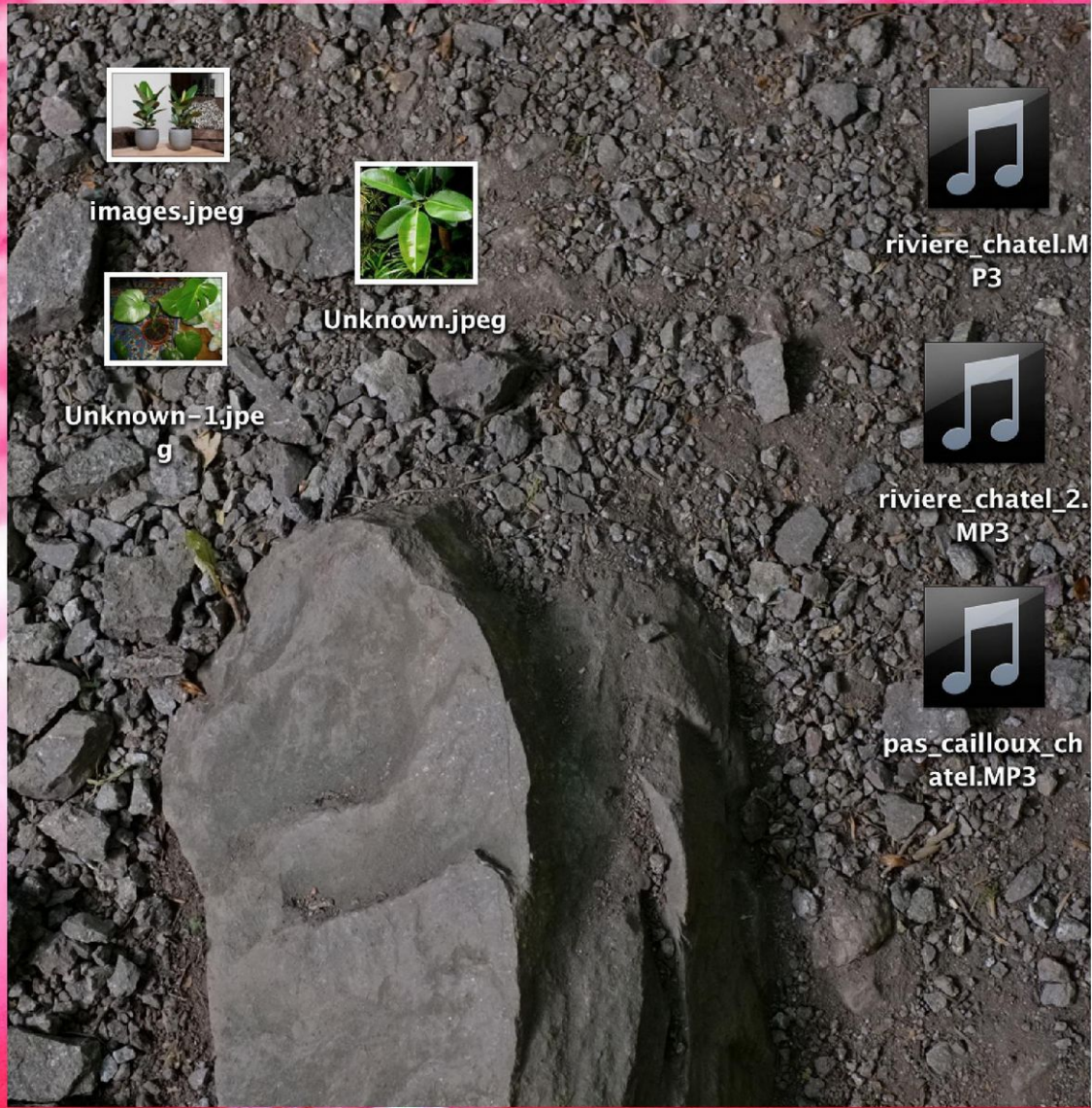




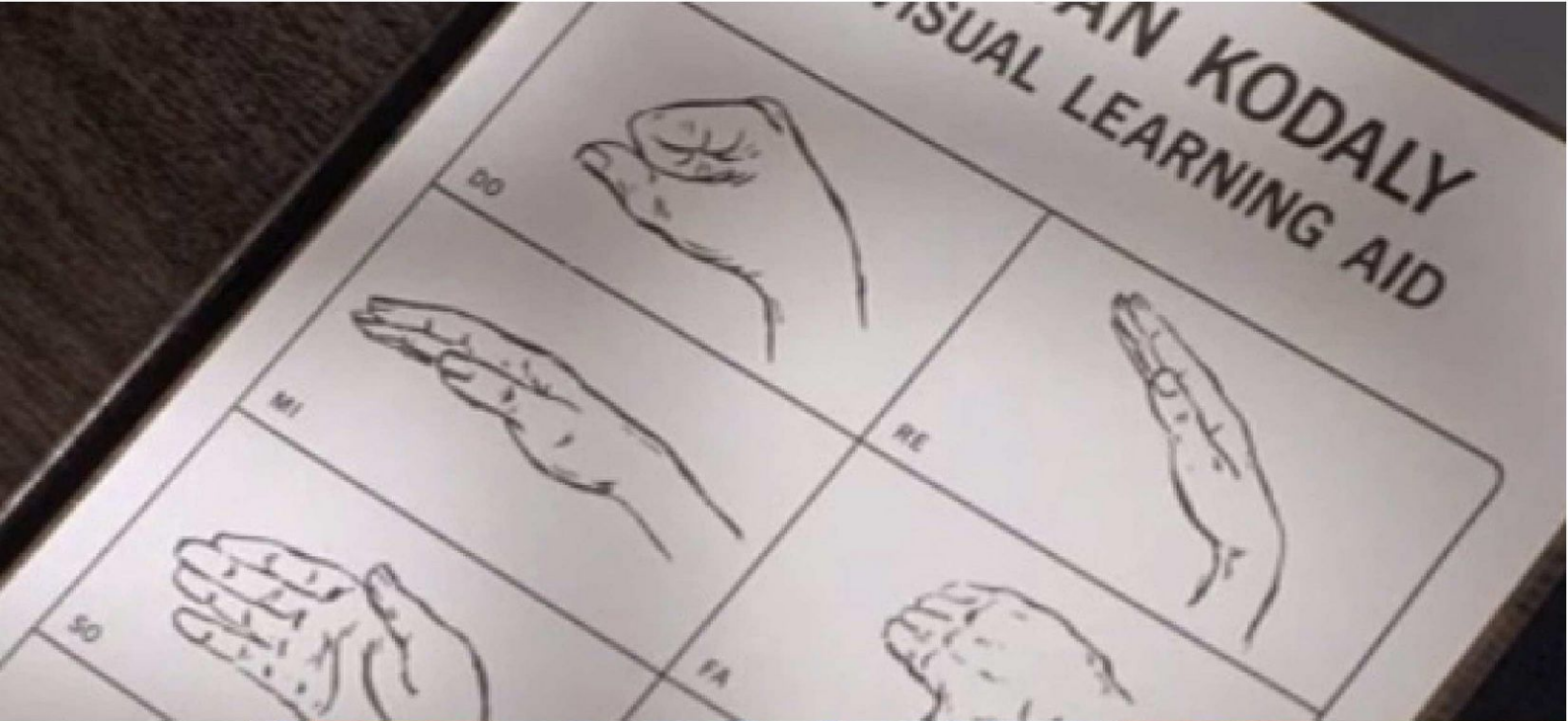












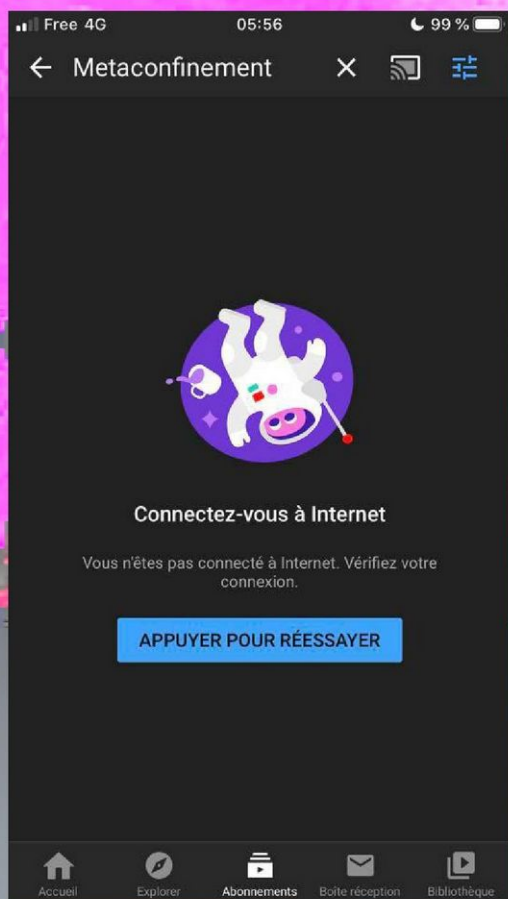


*Le problème, c'est qu'avec le temps,
je crois que ce qui est arrivé est que*



MUSEUM AS MAUSOLEUM



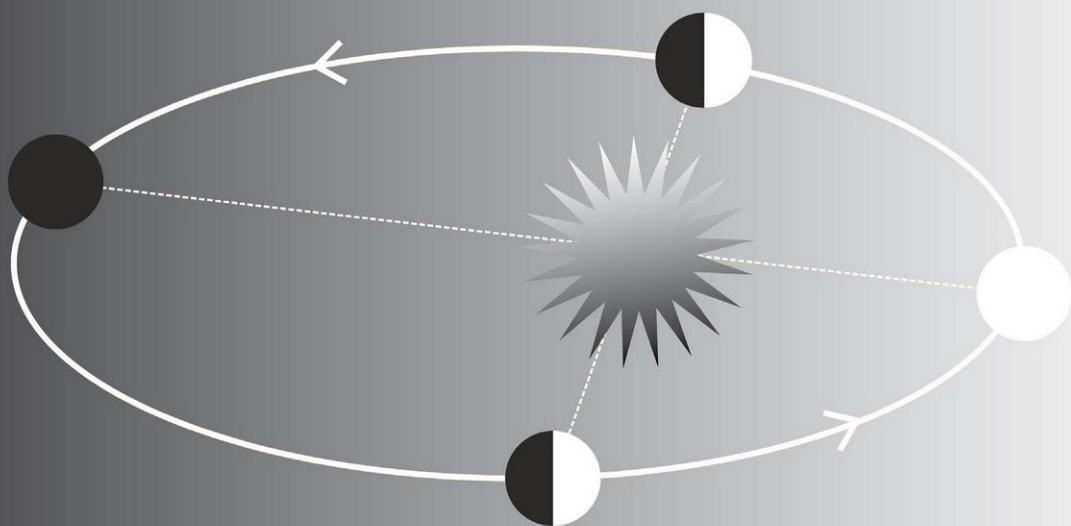




*et on a commencé à croire
que c'est la façon de voir le monde.*







Stables et artificielles

LES ARCHIVES EN LIGNE AU PRISME DE L'ŒUVRE DE HANNE DARBOVEN

Suite à l'exposition rétrospective de Hanne Darboven à la Münster Kunstverein de 1971, le critique d'art John Anthony Thwaites eut cette remarque :

L'art de Hanne Darboven montre des mutations que je suis incompetent à analyser... Dans un monde d'ordinateurs et d'objets artistiques électroniques, elle pourrait bien avoir une place. Autrement – et c'est le danger auquel elle doit faire face – son travail dégènerait facilement dans une sorte de Tricot Supérieur (*Higher Knitting*), doté de la qualité féminine de la patience, du détail – rien de plus¹.

Si Hanne Darboven (1941-2009), enthousiaste, s'est ensuite appropriée la figure de Pénélope, titrant une de ses œuvres *A Higher Knitting Penelope - Meiner Mutter, meiner Kindheit* (1996)², la remarque du critique n'est pourtant pas sans intérêt quant à la porosité entre l'entreprise artistique de Hanne Darboven et certains procédés de l'art numérique³. Si l'art de Darboven ne relève pas des logiques informatiques, l'approche qu'a l'artiste du temps et des documents nous éclaire étrangement par rapport à des logiques contemporaines de gestion et de manipulation de données d'archives au format numérique. En effet, son travail d'assemblage, d'accumulation et d'écriture minutieux nous met face à une fabrique d'archive personnelle, dont le principe d'agencement ne s'appuie pas sur un classement historique ou personnel, mais sur une indexation issue de calculs, mettant en relation des dates en dehors de leurs liens historiques.

C'est cet attachement au nombre en tant que moteur d'indexation que nous voulons mettre en relation avec le traitement et la mise en accès des documents d'archives en ligne : ceci par la manière dont ces derniers sont aussi, en soi, détachés de toute appartenance culturelle, une fois passés au filtre du médium informatique. Cette lecture croisée que nous proposons est donc un moyen de comprendre les enjeux de formes numériques de l'archive, qui restent trop peu questionnées dans leurs spécificités esthétiques. La reconstruction de réseaux archivistiques et l'intégration à des modèles bibliothéconomiques donnent une forme d'évidence aux données d'archives numérisées. Toutefois, c'est bien un programme complexe d'indexation qui y préside, et qui pourrait tout aussi bien emmener ces documents « sans ancrages » dans d'autres modèles relationnels, qui ne dépendent pas d'une temporalité historique, tout comme les installations de Darboven⁴. Ainsi, notre parti pris sera de concilier réflexions esthétiques et références issues des humanités numériques.

L'enjeu de cet article n'est donc pas de coller l'étiquette « art numérique » ou « art computationnel » à l'art de Hanne Darboven, mais de voir en quoi son travail de calcul, de sélection et d'écriture

1. Cité par Brigid DOHERTY, « Hanne Darboven's "Real Writing" of History », dans *Hanne Darboven. Menschen und Landschaften*, 1999, p. 31. Traduction de l'auteur.

2. *Ibid.* p. 34.

3. Par « art numérique », nous entendons sa définition par Jean-Pierre Balpe, c'est-à-dire « œuvres dont la forme et le contenu sont en partie ou totalement le produit d'un processus informatique », cf. Jean-Pierre BALPE, « Les concepts du numérique » dans *Les Cahiers du numérique*, vol. I n°4, « L'art et le numérique », 2000, p. 16.

4. Nombre de projets numériques de gestion d'archives ont vu le jour depuis la circulaire européenne OpenData de 2013. Néanmoins, ces projets s'attachent pour la plupart aux réseaux d'indexation, afin de créer une architecture qui soit propre aux particularités de chaque fond. Ceci est une étape essentielle ; il est dommage qu'elle ne soit pas soutenue par une véritable réflexion sur les interfaces, leurs incidences, et les possibilités heuristiques ouvertes par la relation interface/utilisateur mais aussi fichier/programme. Une sélection de projets d'archive en ligne et de valorisation historique investissant la dimension visuelle du web peut être trouvée à cette adresse : <<https://www.openhistoryarchive.com>>, consultée le 14 juillet 2021. Nos références à des ensembles de sites au cours de cet article se référeront indifféremment à plusieurs exemples présents dans cette compilation en ligne.

éclaire les rapports à la langue des documents et archives tels qu'agencés à l'écran par des bases de données ; et en quoi, le traitement des documents à travers son principe d'indexation par calcul, est une forme de déshistoricisation du temps. Notre hypothèse est que cette forme de temps anhistorique peut permettre une réappropriation des archives en ligne, et ce particulièrement à travers la création d'interfaces de manipulation et surtout, d'exploration ; ceci en remettant l'accent sur une forme de matérialité du temps ne passant pas par la langue et le récit. Ce passage par l'appropriation devient une nécessité afin d'envisager un rapport aux documents, mais aussi au récit historique, qui ne soit pas univoque et qui ne se présente donc pas comme modèle et mot d'ordre ; et de fait, qui laisse une ouverture possible aux voix mineures et contre-discours.

Darboven et le calcul : le changement du temps en matière

Les œuvres de Hanne Darboven, à partir de son retour en Allemagne, consistent majoritairement en trois types de création : des installations à grande échelle mettant en scène des documents imprimés potentiellement agencés avec des sculptures, des livres (certains montrant l'intégralité des feuillets d'une installation reliés) et des partitions musicales. La méthode présidant à la création des installations de Darboven à partir des années 1970 se base sur un principe de calcul dont le support est la date. Additionnant les chiffres des années (excluant les siècles), des mois et des jours, Darboven arrive ainsi à une indexation personnelle : par exemple, le 05/04/1943 sera réécrit en $5+4+43 = 52$, donnant ainsi l'indexation 52K (K pour *Konstruktion*¹). Ce type de calcul permet d'arriver à l'indexation 52K par différents chemins : elle vaut aussi bien pour le 05/04/1543 que pour le 21/11/46 ($21 + 11 = 33$; $3 + 3 = 6$, $6 + 46 = 52$). Des liens sont donc tissés à partir d'une logique purement chiffrée, ne prenant pas en compte les événements correspondants à chacune de ces dates. On aura noté l'intérêt de Darboven

pour le siècle comme ensemble culturel, découpage arbitraire renvoyant néanmoins l'image d'une époque² : on le ressent dans ses calculs, qui permettent de créer des boucles de siècle en siècle, par l'évincement des deux premiers chiffres des années. Mais on a trop peu remarqué la mobilité radicale induite par ses calculs et par le fait que l'on peut arriver au même résultat par des nombres complètement différents. Là où le chiffre récurrent de siècle en siècle crée un cycle, c'est-à-dire une forme fermée sur elle-même, le fait qu'il y ait également la diversité des dates qui, certes, se répètent, mais qui créent tout un réseau de mises en relation possibles, est une manière de reconsidérer le découpage temporel historique (qu'il soit déterminé par une donnée quantitative, telle qu'une décennie, un siècle ; ou qu'il soit déterminé par des événements, leurs durées et leurs incidences). C'est une forme d'arbitraire temporel sophistiqué que Darboven engage dans ses calculs et que l'on retrouve notamment dans le choix de titre de son installation, *Kulturgeschichte 1880-1983* : une durée qui n'est pas tout à fait un siècle (103 ans), qui commence en 1880, un point de départ étrange, n'étant pas 1800, et n'ayant pas connu d'événements significatifs en Europe occidentale du point de vue de l'historiographie – rien qui relèverait de la constitution de l'État ou des événements monumentaux (tels que les guerres et les catastrophes naturelles)³. Nous arrivons donc à une forme de déconstruction des dates qui s'associe avec des découpages temporels arbitraires.

Le passage par les nombres chez Darboven n'a cependant rien d'une entreprise mathématique. Il s'agit pour elle d'« écrire sans décrire⁴ ». La dimension hautement artificielle des nombres, le fait qu'ils ne réfèrent à rien d'autre qu'à eux-mêmes (Darboven précise qu'un nombre *de* quelque chose n'est déjà plus un nombre, mais « autre chose⁵ ») est ce qui permet à l'artiste d'écrire sans décrire quoi que ce soit, sans aucune référence.

2. Voir la série d'œuvres nommées *Ein Jahrhundert* (suivies des mentions : 1 A (1973), 1 B (1973), *Bücherei* (1970)...), ainsi que Dan ADLER, *Hanne Darboven : cultural history 1880-1983*, Londres, Afterall, 2009, p. 13.

3. *Ibid.*

4. Hanne DARBOVEN, citée par Lucy LIPPARD, *ibid.*

5. *Ibid.*

1. Lucy LIPPARD, « Hanne Darboven: Deep in numbers », *Artforum*, vol. XII, n° 2, Octobre 1973, p. 35.

En ce sens, elle opère un détachement culturel et sémantique des dates qu'elle prend pour point de départ de ses créations. Parvenir à éviter la description est ici une manière d'éviter tout rapport de force lié à l'énonciation, que Deleuze et Guattari ont nommé le « mot d'ordre ». Emprunté à la philosophie du langage de Brice Parain¹, le mot d'ordre tel qu'entendu par Deleuze et Guattari est à la fois la dimension performative d'un énoncé et une fonction coextensive au langage : le mot d'ordre est ce qui fait sortir le langage de la simple transmission d'information, ce qui rend le discours indirect libre crédible, en dehors de tout témoin de ce qui est dit². Sans cela, le langage ne serait que « pure virtualité », suivant la conception de la linguistique saussurienne d'un système autonome, auto-référentiel. Le mot d'ordre est le rapport de tout mot ou de tout énoncé avec des actes de paroles qui s'accomplissent dans l'énoncé et uniquement en lui : il implique dès lors tout ce qui relate des présupposés implicites dans le langage et dans les situations d'énonciation, et ramène la pragmatique énonciative dans la linguistique, en tant qu'« obligation sociale » d'actes à des énoncés. Il y a une instantanéité de l'énoncé exprimé et de l'acte qu'il produit, désigné alors comme « transformation incorporelle » : Deleuze et Guattari prennent l'exemple du passage d'accusé à condamné, qui dépend en premier lieu de la sentence du magistrat³. Le mot d'ordre n'est alors pas quelque chose qui viendrait s'apposer, des situations précises, mais une constance du langage, qui change en fonction des époques et des mots d'ordre qui y circulent à un moment précis ; c'est aussi la manière dont le langage n'est pas seulement une description mais une intervention⁴ sur le réel. Les dates sont un exemple typique pris par les auteurs : l'Histoire « raconte sans doute les actions et les passions des corps qui se développent dans un champ social », mais elle transmet aussi les dates, qui elles, sont un acte pur de langage⁵.

Par la déconstruction minutieuse de dates en calculs successifs, dates ponctuelles ou pouvant aller jusqu'à des années entières, c'est comme si Darboven tentait de se défaire de cette force descriptive et performative de la date en tant que mot d'ordre, la faisant basculer dans l'une des conventions sémantiques les plus abstraites : la syntaxe mathématique. Les conventions mathématiques peuvent bien sûr émettre des mots d'ordre, mais ce seront toujours des énoncés fixés, dont la variété ne se déploiera pas à travers leur reformulation dans la syntaxe mathématique elle-même, mais à travers la diversité des discours et agencements qu'ils produiront et dans lesquels ils apparaîtront. Ce qui intéresse Darboven, ce n'est pas la formule : c'est bien le chiffre en tant que construction artificielle, « la seule chose que l'homme ait véritablement jamais créée⁶ » et la manière dont le signe se suffit en lui-même en tant que sa propre désignation. Celui-ci ne présuppose rien que lui-même, d'autant plus que Darboven l'utilise pour créer un langage qui lui est propre : d'une part, elle s'extrait de l'agencement collectif, dont dépend le mot d'ordre pour circuler, par la « recodification » singulière qu'elle opère, et d'autre part, elle détache les dates de toute forme de langage. Ainsi, la manière dont la date, en tant qu'acte pur de langage, est changée en une indexation ne désignant rien d'autre que le résultat d'une addition de chiffres, est un moyen d'être hors de l'emprise de la langue et hors de la manière dont elle cartographie et fixe le temps en événements.

La posture de Darboven n'est pas de réécrire l'Histoire : certains événements ou périodes sont pour elle une base, qu'elle ne remet pas en question et au contraire, qu'elle investit pour les explorer et aborder des questionnements contemporains. À ce titre, nous pouvons citer différentes œuvres : *Bismarckzeit* (1978), faisant un parallèle entre l'époque de Bismarck et des considérations contemporaines sur la politique allemande ; *>Wende 80<* (1980), s'appuyant sur un entretien de Helmut Schmidt issu du journal *Der Spiegel*, accompagné d'une série de dessins, d'une parti-

1. Brice PARAIN, *Essai sur la misère humaine*, Paris, Bernard Grasset, 1934.

2. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Mille, 1980, p. 97.

3. *Ibid.*, p. 103.

4. *Ibid.*, p. 111.

5. *Ibid.*, p. 103.

6. Hanne DARBOVEN citée par Lucy LIPPARD, *op. cit.*

tion musicale et d'un enregistrement ; ces deux installations étant des exemples ponctuels d'une prise de position politique récurrente de l'artiste dans ses œuvres. Néanmoins, s'il ne s'agit pas de réécriture « sémantique », nous assistons toujours à une forme de *mise en mouvement* de ces événements, un dérangement, une manière de les appréhender sous un autre angle, mais toujours par une forme de détournement ou d'ajout. Qu'est-ce à dire ? La méthode de Darboven implique, outre les calculs, deux autres procédés d'écriture « sans description » : la copie de textes variés (aussi bien des entrées d'encyclopédie que des extraits d'œuvres littéraires ou philosophiques), dont les feuillets seront intégrés à ses installations, et le tracé de lignes ondulées, venant soit composer des planches entières, soit ponctuer à différents endroits (interstices et marges) les séries de calculs ou les textes copiés. Autrement dit, ces formes d'écriture sont soit une écriture où l'énonciateur ne parle pas en son nom propre, soit une écriture sans langage, une ligne seule. L'écriture est généralement considérée comme une variable propre à la langue, fonctionnant de la même manière que le discours parlé¹ : mais ce que Darboven montre est la manière dont un système d'écriture donné peut toujours échapper à la description et donc à la dimension référentielle du langage. En ce sens, nous pouvons y ajouter les compositions musicales de l'artiste, faites à partir de ses calculs de dates et dont les choix harmoniques sont donnés à des compositeurs tiers. Toutes ces manières d'écrire passent par le refus de la description, du discours indirect libre, et ceci par le refus d'une subjectivation², de toute forme de posture d'énon-

ciateur, qui plongerait dès lors dans le langage ; en somme, par une forme « d'indiscipline³ », que Deleuze et Guattari opposent à la grammaticalité et à la clôture du mot d'ordre, et qui en fait dès lors une posture politique.

Par ailleurs, en associant des reproductions de documents à ses calculs et à ses différentes écritures « vides », Darboven détache ces objets de leur ancrage dans un récit historique en incluant le visible dans le lisible. Écrire sans décrire amène une attention au tracé, à la graphie, et déplace ainsi le curseur du langage et de la lecture à celui du regard : l'inclusion récurrente de cartes postales, de photographies, de pages de magazines reproduites ou encore d'objets tridimensionnels trouvés par l'artiste chez des antiquaires, amène alors un rapport non-linéaire à ses installations, et plonge le spectateur dans un montage où l'œil crée ses propres relations. Pour son livre hommage à El Lissitzky, *El Lissitzky [K. und Pangeometrie]* (1972), Darboven reprend sa formule sur la couverture : « Voir est aussi, bien sûr, un art » (« Das Sehen ist nämlich auch eine Kunst »). Il est parlant qu'il s'agisse bien là de voir et non pas de lire, tout comme Darboven écrit et ne décrit pas : c'est donc au regard qu'elle délègue les possibilités d'ancrage. Pour l'installation *Bismarckzeit*, les citations de différents livres traitant de l'Allemagne d'Otto von Bismarck se voient associées à un article de l'ex-chancelier fédéral socialiste Willy Brandt, publié en 1978 : ceci n'est pas cité explicitement dans l'installation, mais l'ère Bismarck a voté l'interdiction du socialisme, ce qui donne une

1. Nous pouvons trouver un exemple précis de cette affirmation dans l'édition du *Cours de linguistique générale* donné par Ferdinand de Saussure et s'appuyant sur les notes de Bally et Sechehaye : tout comme le système linguistique, l'écriture fonctionne de manière « négative », c'est-à-dire par la différenciation qu'elle opère avec les autres lettres du système. Ce qui retient notre attention ici est que les variantes formelles d'une même lettre n'ont pas d'incidence sur sa compréhension. Voir Ferdinand SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Bally et Sechehaye, 1931, p. 165.

2. Nombre d'écrits critiques font état de la dimension autobiographique du travail de Hanne Darboven, ceci à travers l'insertion d'objets personnels et familiaux dans ses installations (à ce propos, nous pouvons citer les ouvrages et ar-

ticles suivants : *El tiempo y las cosas, la casa-estudio de Hanne Darboven*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014 ; « « Personal-Existential » : Hanne Darboven's Self Referential Linking of Life and Work », Miriam SHOOF, dans Okwui ENWEZOR, Rein WOLFS (dir.), *Hanne Darboven: Enlightenmen – Time Histories: A Retrospective*, Hamburg, Prestel Verlag, 2015) : nous pensons cependant qu'il ne s'agit pas tant d'élaborer un récit personnel que de restituer une forme de passage du temps, à laquelle l'artiste est soumise au même titre que tout être humain. Il y a ainsi une tension qui se crée entre ses systèmes d'indexation semblant détachés et un temps qui a tout de même une influence sur le monde. En ce sens, l'art de Darboven est une bataille continue pour modeler un temps sur lequel il n'y a pas de prise, si ce n'est les conventions de datation.

3. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 100.

profondeur inédite à l'article de Brandt¹. Ce montage temporel et matériel, par la copie des textes sur papiers ensuite accrochés au mur, est déjà une forme de proposition de lecture de l'histoire, de retour de celle-ci dans le présent, mais qui n'est pas un discours univoque et unifié : d'une part, par l'usage d'une multitude d'ouvrages abordant des aspects très différents de l'époque de Bismarck, et d'autre part, par l'inclusion d'une documentation photographique, *Bilddokumentation* »², montrant une série d'objets pris en photo de manière frontale à la manière d'un catalogue. Ces photographies sont présentées dans des cadres évoquant une mise en page de livre, remplis de son écriture vide, et sont donc dénuées de légendes tout en présupposant un espace qui devrait en présenter. Une fois de plus, nous avons affaire à un détachement, une décontextualisation des objets, qui peuvent ou pas faire référence à ce qui est énoncé dans les autres panneaux de l'installation. Par l'absence de légendes ou d'ancrage défini, Darboven applique aux photographies et au domaine de l'image ce qu'elle met en place pour les dates et le domaine du langage : elle en fait des *shifters*, des signes vides, qui ont perdu leur référent selon Jakobson (comme peuvent l'être les pronoms « je » et « tu » ou des pronoms démonstratifs comme « ceci »). Rosalind Krauss a noté la propension, si ce n'est la particularité, de l'art des années 1970 à remettre en question le rapport entre les *shifters* et leur index, ceci avec le développement de pratiques artistiques s'appuyant de plus en plus sur la photographie et la vidéo comme médium permettant la production de traces : on assiste à un jeu entre les index produits qui persistent, et l'existence d'un *shifter* flottant, sans ancrage³. Il y a donc un décalage qui se produit entre ces deux entités, qui finissent par fonctionner de manière indépendante et par troubler les rapports référentiels, d'autant plus dans le cas de la photographie, où la fonction d'ancrage du texte est primordiale³. Dans les installations de Darbo-

ven, le spectateur se retrouve à chercher le référent perdu au sein de l'espace créé, qui devient un espace de reconstruction et de réagencement de données historiques sorties de leur temporalité, et dont le seul indice reste la trace du médium.

D'une certaine manière, ce que fait Hanne Darboven, c'est créer un programme lui permettant de changer le temps en matière : un programme, en tant que suite d'instructions systématiques qui vont s'exécuter sur des données, ici, la datation. Il est intéressant de comparer ce principe avec les premières œuvres de l'artiste, produites lors de son séjour à New York (1966-1968), lors duquel elle établit des liens avec les conceptuels américains, et notamment Sol Lewitt. L'origine du terme *Konstruktion*, que l'on retrouve dans son indexation, se trouve dans des dessins au graphite, également réalisés à partir de séries de chiffres mis en relation, créant ainsi une forme de graphe quasi-tridimensionnel. Cette série d'œuvres trouva son aboutissement dans une expérimentation où l'artiste découpa ses dessins afin de créer des sculptures de papier, arrivant ainsi à des ensembles tridimensionnels, lui donnant enfin l'impression d'atteindre un « tout »⁴. Cet intérêt de mise en forme est récurrent : l'hommage qu'elle fait à El Lissitzky en recopiant et en s'appropriant des passages de son célèbre texte « K. und Pangeometrie », faisant état des expérimentations modernistes sur la représentation du temps et de l'espace en peinture, en est une preuve évidente, et qui éclaire ses installations comme des sculptures du temps. C'est donc en partie la dimension modélisante des chiffres qui est au cœur de son travail, c'est-à-dire la manière dont ils peuvent synthétiser une forme de réalité relationnelle. En ce sens, la pratique de Darboven est presque un contre-modèle, dans le sens où il lui permet de faire exister les dates de manière différente que celle de la chronologie. Un exemple en est le fait qu'il permet de concevoir une partition à partir d'une date. Par la transposition de la série de calculs en suites de notes, Darboven crée

1. Johanna ADAM, « Bismarckzeit » (notice), dans Okwui ENWEZOR et Rein WOLFS (dir.), *Hanne Darboven. Enlightenment – Time Histories. A Retrospective*, Munich, Prestel, 2015, p. 92.

2. Rosalind KRAUSS, « Notes on the index », *October*, Vol. 3 (Printemps, 1977), p. 68-81.

3. *Ibid.*, p. 77 : « The photograph heralds a disruption in the

autonomy of the sign. A meaninglessness surrounds it which can only be filled in by the addition of a text ». Cet extrait suit directement une citation de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin.

4. Brigid DOHERTY, *op. cit.*, p. 32.

ainsi une forme d'absorption complète, dans la mesure où ces dates ne sont plus qu'une forme de convention arbitraire pouvant tout aussi bien servir à l'indexation des années qu'à générer des partitions. L'application dans ces deux champs différents est ce qui permet de mettre en lumière la dimension programmatique et modélisante de son principe de création, qui peut ainsi s'appliquer à une diversité d'objets. Néanmoins, ce que l'on attendrait d'une modélisation, c'est-à-dire un éclaircissement des relations entre les objets qu'elle représente, n'advient jamais. Darboven parlait de ses sculptures de papier en ces termes : « labyrinthiques, labiles, étranges¹ ». C'est alors la complexité des relations, leur dimension obscure, « labyrinthique », qui est mise en évidence : aussi bien par l'artiste que par l'œil du spectateur se trouvant face aux œuvres.

Archive et informatique : vers une archive « indisciplinée »

Nous pourrions nous dire que sur ce point, les méthodes divergent entre le programme obscur de Darboven et le fonctionnement informatique, qui a pour but de mettre à disposition et de transmettre des informations de manière claire et accessible. Cependant, dans les cas où nous ne passons pas par un moteur de recherche pour explorer un fonds documentaire, le même aspect labyrinthique émerge. Depuis 2016, différents



Fig. 1 Brian Foo, *A public domain remix*, The New York Public Library, 2016. <<http://publicdomain.nypl.org/pd-visualization/>>, consultée le 14 juillet 2021. Tous droits réservés

sites d'institutions et d'organisations artistiques proposent des navigations qui renversent les logiques traditionnelles des moteurs de recherche, en donnant à voir un espace bi- ou tri-dimensionnel dans lequel l'utilisateur se trouve plongé de manière relativement immersive, et aura donc une première approche qui ne sera pas d'emblée déterminée par une recherche nominative² (voir fig. 1). Le problème du moteur de recherche se situe au niveau de la recherche induite par la dénomination des objets, ramenant d'emblée les documents dans le langage, et de fait, dans des constructions sociales, historiques, énonciatives, et par la manière dont les réseaux sont créés, dans une forme de clôture signifiante ; la même question se posera pour les recherches par similarités visuelles, où la recherche d'un motif commun créera un ensemble déjà déterminé par une idée de collection. Au contraire, là où l'utilisateur peut se déplacer uniquement par le visible et non par le

1. Hanne DARBOVEN citée par Brigid DOHERTY, parlant de ses sculptures à partir de dessins : « "I am very happy to have made it and to see it now", Darboven wrote of a completed spatial model, "it's a discovery for me – stimulating – beautiful. Yes, things are condensing. Labyrinthine, labile, strange." », *ibid.*

2. La première expérimentation d'envergure a été faite en 2016 par la New York Public Library sur son fonds tombé dans le domaine public : un appel à propositions fut lancé à des développeurs et designers afin de proposer des manières innovantes d'explorer le fonds dont la visibilité en ligne ne posait plus de problèmes légaux. Le résultat en est une mosaïque bidimensionnelle de l'ensemble des documents mis à disposition, sorte de coupe géologique, pouvant être reclassée par siècles, par fonds d'appartenance ou par couleur, cette dernière option s'émancipant des déterminations historiques de l'archive pour revenir à sa qualité d'image.

lisible (celui-ci entendu dans sa propension à fixer le sens), la liberté d'association revient comme mode d'appréhension particulier d'un objet, l'archive. En effet, l'archive est constamment reconfigurée par les possibles appropriations et intentionnalités qui s'y projettent¹, aussi bien que par les techniques et autres dispositifs déterminant l'accès aux documents² ; aspect d'archive souvent oublié tant l'on s'attache à son étymologie, au croisement du commencement et du commandement³. Michel de Certeau a mis en relation le lien intime qui unit l'*archê* et le *logos* dans l'écriture de l'Histoire, du fait du rapport de mise à distance avec le passé qu'elle effectue : l'*archê* devient l'origine nécessaire et préalable à tout *logos*⁴, et autorise la représentation tout en lui donnant un pouvoir :

En supposant une mise à distance de la tradition et du corps social, l'historiographie s'appuie en dernier ressort sur un pouvoir qui se distingue effectivement du passé et du tout de la société. Le « faire de l'histoire » s'arc-boute sur un pouvoir politique qui crée un lieu propre (cité, nation, etc.) où un vouloir peut et doit écrire (construire) un système (une raison articulant des pratiques)⁵.

Les documents d'archives sont considérés comme des preuves, et a priori comme des objets qui auraient une relative stabilité quant à leur portée et à leur inscription dans un contexte ; alors qu'ils sont aussi soumis à des transformations, et que chaque contexte d'apparition d'une archive modèle la manière dont nous allons la recevoir. Or, la constitution d'un lieu, tel que l'aborde De Certeau, est une manière de fixer ces rapports et de ne plus poser la question de la portée de ces systèmes. Les interfaces de consultation en ligne, qui proposent des formes visuelles qui sont aussi des discours à part entière sur ce qu'une archive devrait être, sont pensés comme des calques de

ces lieux de production de l'Histoire, alors qu'ils ne relèvent pas des mêmes conditions de circulation des discours. Le procès de décontextualisation de l'archive qui s'effectue lors de sa numérisation la ramène dans un monde similaire à celui de la liste : elle se retrouve dans une forme d'espace abstrait, retirée de la circulation des discours, ne fonctionnant donc plus dans une forme narrative, mais dans un montage décontextualisé où les éléments de la liste viendront créer des relations⁶. Cette décontextualisation forcée de l'archive, qui est néanmoins artificiellement réancrée dans des logiques énonciatives préalables, est donc à repenser au prisme de la pratique artistique de Darboven, qui elle, s'en émancipe.

En premier lieu, les procédés de dissociation du langage que nous avons abordés nous permettent d'envisager les systèmes informatiques et bases de données sous un point de vue qui fait fi des usuelles questions d'ergonomie ou d'adéquation architecture informatique/fonds archivistique. Il s'agirait alors de s'interroger sur la manière dont l'informatique permet aussi d'arriver à une forme d'archive « indisciplinée ». Un premier point que nous avons soulevé est le fait que les documents d'archive, une fois numérisés, perdent leur ancrage culturel aux yeux du fonctionnement informatique. Comme l'écrit Lev Manovich dans *Le Langage des Nouveaux Médias*, le traitement informatique des objets numérisés (peu importe leur nature médiatique initiale, qu'il s'agisse d'un extrait sonore, vidéo, ou du scan d'un livre) induit le fait que la dimension culturelle de ces derniers est remplacée au sein de la machine par une couche informatique, composée de toutes les informations qui seront signifiantes pour le traitement de cette donnée : format, résolution, lieu, date...⁷ Les informations par défaut ne dépassent pas ces aspects. Le classement proposé par les bases de données est déjà une construction culturelle, s'appuyant sur la bibliothéconomie et les modèles archivistiques ; l'ordinateur est un outil efficace pour sa mise en œuvre,

1. François LEMAIRE, Rosine LHEUREUX, *et al.*, « Constructions et reconstructions de l'archive : enveloppes, limites, frontières », dans Isabelle ALFANDARY (dir.), *Dialoguer l'archive*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2019, p. 35.

2. *Ibid.*, p. 37.

3. Jacques DERRIDA, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 4.

4. Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 31.

5. *Ibid.*, p. 20.

6. Jack GOODY, *The domestication of the savage mind*, Cambridge University Press, 1977, p. 78.

7. Lev MANOVICH, *Le Langage des Nouveaux Médias* (2001), Crevier Richard (trad.), Dijon, Les Presses du Réel, 2010, p. 125.

ce dernier permettant de programmer des relations, qui seront néanmoins, autant que les catégorisations, définies en amont par le programmeur. Ce sont des constructions logiques, où l'attribution de termes à un objet permettra de créer un vaste arbre généalogique correspondant à nos habitudes et catégories culturelles (que ce soit dans la parenté des auteurs envers leurs œuvres, des champs envers leurs auteurs, des époques, etc.) C'est donc une manière de ré-ancrer dans les logiques énonciatives en place des documents qui sont passés au filtre d'une transformation modifiant leur nature (la transformation en signaux électriques) et leur espace. En ce sens, la numérisation en tant que telle, par le seul fait de transformer les documents, est déjà une manière de sortir l'archive hors du langage pour la faire passer dans le nombre, ici le code binaire, nombre ne déterminant pas un certain type d'espace, mais le laissant ouvert à manipulation.

Le problème ne serait alors pas le mot-clef nécessaire à l'usage du moteur de recherche, qui serait une manière comme une autre d'entrer dans un ensemble, mais plutôt le réseau auquel il appartient, qui propose des associations et des manières de lire préalables. Là encore, il s'agit du type de relations que l'on donne à voir et qui déterminent donc le regard de celui qui s'y trouve confronté. Deleuze et Guattari font la différence entre un mode majeur et un mode mineur de la langue : le mode majeur est le traitement des variables d'une langue pour en extraire des rapports constants ; le mode mineur est au contraire, une mise en variation continue des variantes internes¹. Le premier implique l'univocité, l'homogénéité d'un système, qui se trouve cependant constamment travaillé par la variation : ce n'est rien de moins qu'une prise de pouvoir sur la langue et sa capacité à différer, créer d'autres types de discours. Le mot d'ordre finit par être associé aussi bien au mode majeur qu'au mode mineur, par le pouvoir qu'il recèle. Le mot-clef serait alors à déplacer, ayant deux facettes possibles : tout comme le mot d'ordre, qui se révèle alors être à la fois « sentence de mort », c'est-à-dire délimitation, rapport de pouvoir, tel qu'on a pu le voir jusqu'à présent dans un

mode majeur du langage, et pulsion de fuite, c'est-à-dire une émancipation du mode majeur de la langue, par investissement du mode mineur :

Dans le mot d'ordre, la vie doit répondre à la réponse de mort, non pas en fuyant, mais en faisant que la fuite agisse et crée. Il y a des mots de passe sous les mots d'ordre. Des mots qui seraient comme de passage, des composants de passage, tandis que les mots d'ordre marquent des arrêts, des compositions stratifiées, organisées. La même chose, le même mot, a sans doute cette double nature : il faut extraire l'une de l'autre – transformer les compositions d'ordre en composantes de passages².

C'est donc à cet endroit qu'il faut considérer le travail de Darboven comme un modèle politique pour ré-envisager les manières de donner à voir des documents d'archives à l'écran. La particularité de la méthode de Darboven est qu'au lieu de proposer un discours unique se rattachant comme une forme de commentaire à des faits historiques, la sortie de la temporalité historique qu'elle propose emmène les documents qu'elle manipule dans une forme de mobilité, d'infirmité discursive – ceci par les mêmes moyens utilisés par les interfaces de consultation d'archives, c'est-à-dire la mise à plat culturelle des documents numérisés et le rapport visuel que nous entretenons avec eux. Les dates fonctionnent chez elles comme des « mots de passe », mots d'ordre repris, déplacés, changés en variables menant à de la musique, des dessins, des associations. Les documents tels qu'ils nous parviennent sur les bases de données ne sont pas inscrits dans un récit historique, ils sont au contraire des fragments qu'il faut s'approprier, contextualiser ; ils sont toutefois encodés par rapports de constance (auteur, dates, format, etc.) dans leurs modèles initiaux, contribuant à une appréhension des documents par auteurs et donc par une forme d'ancrage : la mobilité de l'association et de la redistribution des récits possibles ne passe pas par les catégories. Le mot-clef peut alors soit aller dans ce sens et s'inscrire dans toute une généalogie culturelle ; ou alors, titiller les catégories et s'inscrire dans des entre-deux qui permettront de nouvelles associations.

1. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.* p. 130.

2. *Ibid.*, p. 139.

Le rapport à la description se trouve doublé dans les interfaces par un rapport à la représentation. Le frein le plus problématique pour ces interfaces devient alors la pseudo-évidence des procédures de modélisation d'information, qui induisent une lecture univoque, alors que ses composantes sont au contraire des objets prismatiques. Johanna Drucker s'est attachée à pointer la pseudo-transparence des procédés numériques, en une critique de la connaissance empirique comme modèle objectif pour tout ce qui relèverait de formes visuelles de la connaissance et dont les bases de données font partie. L'auteur oppose ces deux systèmes souvent confondus : la *mathesis*, une logique formelle, non ambiguë, servant à inscrire toute connaissance de manière logique et univoque ; et la *graphesis*, l'inscription qui produit ou représente de l'information ou de la connaissance sous une forme visuelle¹. Sa thèse est que les procédés de visualisation numérique pâtiennent d'une mythologie de la transparence liée à l'association du code à des prémisses mathématiques : le passage de l'image par le code binaire la rend acceptable en tant que représentation de la vérité, car non-ambiguë (son problème principal) et surtout, dépendante d'une forme de « pureté » préalable du code, qui s'inscrirait dans l'idéal philosophique de *mathesis universalis*. L'ancrage sémantique y serait assuré de manière encore plus resserrée que dans le langage : car dans tout code numérique, il y a une stabilité inhérente à la relation entre une valeur numérique et son signe² (c'est également pour cette raison que Darboven choisit les chiffres pour ne pas décrire). Dans le cas des interfaces qui nous intéressent, l'association de la *mathesis* aux documents d'archives comme preuves renforce cet effet de vérité, mettant de côté toute incidence de la *graphesis*, c'est-à-dire l'inscription matérielle du code en tant que représentation visuelle. Alors que cette association suppose un rapport d'identification directe entre le code et l'image (et ainsi, l'évidence de la représentation), il s'agirait plutôt d'un rapport indiciel, du même ordre que l'est le rapport photographique que

nous avons vu au préalable avec l'index. En effet, les données doivent toujours être traitées pour générer une visualisation, et peuvent être exprimées en un nombre indéfini de formats graphiques : elles sont donc ontologiquement distinctes du code³. Cette remise en question de l'évidence des représentations issues des technologies numériques étant faite, la nécessité de ramener l'ambiguïté de l'image, ou *graphesis*, dans ces formes se révèle essentielle pour ne pas considérer des codes comme des dogmes, des systèmes comme des formes absolues, des documents d'archive sous l'angle d'une description qui ne dit rien de ses implications politiques. Johanna Drucker parle de la facilité avec laquelle un système formel peut produire des énoncés dénués de sens, à partir du moment où la syntaxe de l'expression formelle est respectée⁴. Cette dissociation entre système et contenu montre sa qualité de code, et nous ramène du côté du langage : pour transposer cela en termes deleuziens, la *graphesis* relèverait alors d'une forme de surlinéarité de l'expression vis-à-vis du langage, c'est-à-dire tout ce qui dépasse la langue en tant que système, et dont elle est aussi la condition d'effectuation⁵.

Rapprocher la surlinéarité du langage du travail d'écriture et de productions de lignes de Darboven devient alors une manière de mettre en évidence ces dissociations constantes entre contenu et expression, entre l'écrire et le décrire, et la qualité heuristique de l'image et des procédés visuels. En effet, qu'est-ce que le refus de décrire sinon travailler les formes mêmes ? Le travail de calcul de Darboven permet la reconsidération des ancrages historiques par la langue, mais, aussi, il permet de travailler ces codes par l'écriture, une écriture qui se déploie ensuite dans la copie et dans le tracé de lignes. Il y a ainsi une mise en évidence de la forme des objets qu'elle manipule par leur transformation, une forme d'appropriation qui se fait par le geste et par le tracé, des aspects formels de l'écriture étant d'habitude considérée comme transparente. Pour la programmation, peu importe qu'il s'agisse de numérisations, de repro-

1. Johanna DRUCKER, *Visualisation. L'interprétation modélisante*, Paris, Éditions B42, 2020, p. 44.

2. *Ibid.* p. 53.

3. *Ibid.*, p. 59.

4. *Ibid.*, p. 49.

5. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *op. cit.*, p. 108-109.

ductions d'archives. Elles ont une existence propre à l'écran qui permet la malléabilité, l'intervention, justement par le détachement inhérent à la numérisation : que ce soit dans la manière dont le design d'une interface leur donnera des formes particulières ou dans les actions possibles des utilisateurs. Ainsi, des interfaces comme celles proposées par le MIT pour les archives du Center for Advanced Visual Studies (fig. 2), qui proposent un réagencement combinatoire constant des catégories pour une exploration spatiale de son fonds, ou le site d'Ólafur Eliasson, *Your Uncertain Archive* (fig. 3), qui plonge l'utilisateur dans un espace où règne une organisation spatiale tridimensionnelle non-hiérarchique, mettent en avant aussi bien la force associative du regard du spectateur que celle de l'interface elle-même dans son fonctionnement. Cet accent mis sur le *faire* et sur la forme est aussi une critique des dogmes culturels et logiques sous-jacents à toute manière institutionnelle de présenter des documents d'archive, ceux-ci étant passés dans l'évidence du mot d'ordre. Nous retrouvons cela dans la phrase souvent reprise de Darboven, « *I do not like to read, I do like to write* », mettant l'accent non sur l'interprétation de la lecture mais sur le geste de l'écriture, comme manière de montrer son action. Montrer ce que l'on fait est au cœur même du processus de Darboven, qui reprend outre le texte « K. und Pangeometrie », le manifeste NASCI de Lissitzky, où l'on peut trouver la formule :

Nous reconnaissons comme œuvres, tout ce qui en soi, contient un système – mais un système qui a pris conscience de lui-même non avant, mais dans l'exécution¹.

Le livre dans lequel Darboven recopie cette assertion contient toute une démonstration de sa procédure de calcul. Montrer les composantes du système, non comme un manuel, mais en tant que système s'exécutant, revient à notre défense de la matérialité du code. Par ailleurs, en tant que programme interactif, les bases de données sont elles-mêmes des objets dont l'appréhension se fait par l'usage, par leur mise en mouvement ; soit aussi, par leur expérience qui est aussi leur exécution.

1. EL. LISSITZKY, « $\sqrt{+\infty} = \text{NASCI}$ » dans *Merz* 8/9, April/Juin 1924, p. 2.

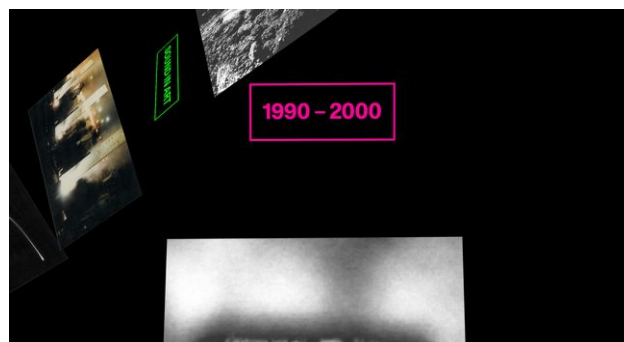


Fig. 2 MIT, MIT's Center for Advanced Visual studies. *Special Collection*, 2018. <<http://act.mit.edu/cavs>>, consultée le 14 juillet 2021. Tous droits réservés



Fig. 3 Ólafur ELIASSON, *Your uncertain archive*, 2013. <<https://olafureliasson.net/uncertain>>, consultée le 14 juillet 2021. Tous droits réservés

De plus, il y a une porosité entre l'archive numérique et les installations de Darboven au niveau de la question du modèle, et ceci dans la multiplicité. Notre première mise en relation se situait dans le détachement du langage qu'induisait l'absence de moteur de recherche, instaurant dès lors un autre type de rapport au document qu'un rapport de généalogie ou de dénomination. Ceci implique également un autre type de rapport à l'espace, qui ne pourra guère se faire en séquences de pages, mais devra au contraire investir un seul et même espace, où tous les documents seront mis à disposition et par la suite, à reconfiguration. En termes de lecture, il ne s'agira donc plus d'une lecture indexée ou guidée, mais d'une lecture associative.

Nous avons envisagé le modèle de Darboven comme forme systématique produisant néanmoins une lecture indéterminée : en pratique, cela s'exprime par des installations à grande échelle, telles que *Kulturgeschichte 1880-1983* (1983) ou *Schreibzeit* (1975-1980), où le nombre de feuillets est tel qu'il peut recouvrir les murs de plusieurs

pièces d'une galerie ou d'un musée, proposant ainsi une expérience quasi-immersive dans un flux documentaire. Ce sont des ensembles où l'accumulation de feuillets écrits, documents, calculs sont uniformisés par leur format identique et leur encadrement, cette unification retirant toute hiérarchie possible entre les feuillets. Par ailleurs, la grande quantité de ces cadres (allant jusqu'à des mosaïques de plusieurs milliers) fait que la lecture ne semble pas déterminée par l'ordre dans lequel les documents ont été agencés, et plutôt que de suivre une ligne systématique, le regard ricoche au sein de l'ensemble labyrinthique. Que ce soit dans les particularités propres aux documents présentés ou dans leur dimension spatiale, Darboven évince ainsi toute forme de compréhension d'une progression ou d'agencements sous-jacents pouvant être proposés par l'artiste. Cela ne veut pas dire qu'il n'y en ait pas ; mais tout comme son indexation chiffrée, ses agencements ne relèvent d'aucune catégorie a priori et ne peuvent être décrits— et ne sont donc même plus lisibles en tant que tels.

Certains sites proposent ainsi de garder une même forme d'indétermination apparente de l'objet archivistique : des exemples en sont les interfaces proposées par Google Arts & Culture Experiments à partir des œuvres numérisées de musées proposées au domaine public. La série de cartes tridimensionnelles, *t-SNE map* (fig. 4), *The Curator Table* (fig. 5) et *Free Fall* (fig. 6), créées par Cyril Diagne en collaboration avec Nicolas Barradeau et Simon Doury, jouent sur les degrés de mise en relation possibles, soit par la technologie t-SNE (*Stochastic Neighbor Embedding*, permettant de créer des agencements spatiaux à partir de relations pré-établies), soit par intelligence artificielle. L'ancrage culturel opéré n'est pas visible au premier abord, grâce à la visualisation d'un ensemble d'archives sur un même plan, matériel et hiérarchique, plan d'équivalence ; là où Darboven investissait l'espace du mur, pas seulement un pan mais l'intégralité de la surface. Cette mise à plat à une échelle gigantesque, forme de livre spatialisé sur un plan horizontal, amène à un désordre régi par la quantité : tout est donné à voir. C'est ce tout, multiplicité dont l'appréhension immédiate échappe à la perception, qui permet justement l'ouverture et la mobilité des objets, un tout dont l'appréhension



Fig. 4 Cyril DIAGNE, Nicolas BARRADEAU, Simon DOURY, *t-SNE map*, pour Google Arts & Culture Experiments, 2018. <<https://experiments.withgoogle.com/t-sne-map>>, consultée le 14 juillet 2021. Tous droits réservés



Fig. 5 Cyril DIAGNE, Nicolas BARRADEAU, Simon DOURY, *The Curator Table*, pour Google Arts & Culture Experiments, 2017. <<https://experiments.withgoogle.com/curator-table>>, consultée le 14 juillet 2021. Tous droits réservés

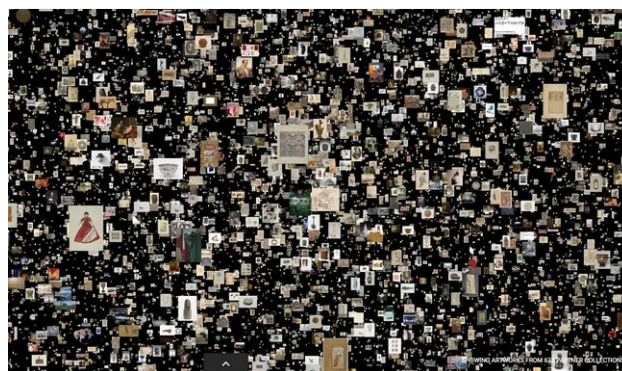


Fig. 6 Cyril DIAGNE, Nicolas BARRADEAU, Simon DOURY, *Free Fall*, pour Google Arts & Culture Experiments, 2017. <<https://experiments.withgoogle.com/free-fall>>, consultée le 14 juillet 2021. Tous droits réservés

ne se fait que par l'exploration de l'espace dans lequel il s'étend. Ainsi, un utilisateur donné dans un espace numérique dont les propriétés formelles mettra en avant l'artificialité des catégorisations et sa propre construction en tant que système, pourra se créer ses propres logiques, ceci à travers l'errance dans le site. La possibilité de l'errance remet en avant la figure enterrée du « cyber

*flâneur*¹ » : si l'analogie n'est pas la plus heureuse, ou du moins, qu'elle ramène à une vision utopique du Web, elle permet cependant de mettre en évidence l'absence de but ou de destination que ces sites proposent. L'éviction d'un modèle téléologique, présent dans la langue sous la forme de la phrase ou de l'information, et que l'on retrouve dans les bases de données par la visée d'une information à trouver, œuvre ainsi à l'indétermination générale. Globalement, le modèle des visualisations de données utilisées sur le web a tendance à vouloir formaliser en un instant des données complexes par leur recoupement par tableau, et ainsi, en donner une lecture qui semble univoque, sur le modèle cartographique². Prendre en compte d'une part l'espace, et d'autre part, l'absence de chemin déterminé au sein de celui-ci, est donc une autre manière de sortir des déterminations linguistiques et de leur fixation/description du monde. Dans le cas de leur application sur un corpus d'archives, cette appréhension spatiale qui n'est plus régie par une linéarité chronologique permet alors de repenser des récits nationaux et de les interroger par les montages éventuels qui peuvent se faire.

Il n'est pas innocent que Fernand Deligny, pour tenter de comprendre les enfants en-dehors du langage dont il s'occupait, ait commencé à tracer des « lignes d'erre » : lignes abstraites, traces de cheminement, où le mouvement dans l'espace remplaçait la communication impossible. Lointain écho, les lignes de Hanne Darboven se déroulent en vagues continues, exemptes de tout mot, mais venant dans chaque marge de chaque format combler les vides. Il ne faut pourtant pas considérer cette liberté de lecture comme relevant d'un pur aléatoire de données et de documents : le travail de Hanne Darboven part toujours de l'ancrage historique pour l'emmener ailleurs, pour se

l'approprier, tout comme les documents d'archives que nous pouvons voir sur le web recèlent de métadonnées, leur donnant un éclairage contextuel. Mais il s'agit bien ici encore, d'œuvrer au détournement des conventions et de questionner les systèmes préétablis ; et ceci passe par la reconsidération des aspects esthétiques des formes que nous produisons. La radicalité de la posture de Hanne Darboven permet de mettre de côté la couche de construction linguistique qui entoure toute notre conception du passé, du présent, du futur : donner forme au temps, c'est ainsi donner l'importance non à la manière dont on le décrit, mais à ce que l'on en perçoit, et à ce qui en reste. Les bases de données posent encore de nombreuses questions, comme celle du rapport politique des entités qui les conçoivent : la présence de modèles financés par Google dans les exemples cités ramène d'emblée la question du rapport de pouvoir qui s'établit face à un savoir informatique encore minoritaire, et qui ne peut s'appliquer en termes juridiques que sur des objets libres de droit. La visibilité de ces formes est donc encore déterminée par des rapports à la technologie qui restreignent son usage à grande échelle, et qui s'ils ne sont pas appropriés par d'autres types d'acteurs, deviendront des mots d'ordre d'un mode majeur de la langue à leur tour. La nécessité de penser de nouveaux modèles pour l'appréhension visuelle et réticulaire de ces interfaces est donc urgente et ne peut se faire sans une interrogation visible du document et de son inscription dans la circulation des discours.

Gabriele ČEPULYTĖ

1. Evgeny MOROZOV, « The Death of the Cyberflâneur », *New York Times*, 5/02/2012, Édition de New York, p. 6. Disponible en ligne : <https://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyberflaneur.html?_r=1&pagewanted=all>, consultée le 14 juillet 2021.

2. Jacques BERTIN, « Voir ou lire » dans *Cartes et figures de la Terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, CCI, 1980, p. 3.

L'éditorialisation et la diffusion des archives audiovisuelles du Festival d'Avignon : de la remémoration à la réactivation de l'expérience

ÉTUDE D'UNE PROGRAMMATION AUDIOVISUELLE FACE À L'ANNULATION DE L'ÉDITION 2020

Introduction

Juillet 2020, la 74^e édition du Festival d'Avignon¹ n'a pas eu lieu. En raison de la crise sanitaire due à la pandémie de Covid-19, le Gouvernement français annonce que les rassemblements publics et les événements culturels sont contraints d'être suspendus dès le mois de mars et ce, jusqu'à l'été². Amorcée par le Festival de Cannes, une vague d'annulations se poursuit jusqu'au Festival d'Avignon. Malgré une conférence de presse en ligne durant le confinement, sa direction annonce le 13 avril l'annulation de l'édition 2020. Pour la seconde fois depuis sa création en 1947, le Festival n'a pas lieu. En 2003³, l'annulation découlait d'une grève des intermittents du spectacle. En 2020, elle est due à des contraintes extérieures au secteur culturel, dépassant plus encore les affaires nationales. En mars 2020, des centaines de pays ont décrété le confinement de leur population, mis à l'arrêt un pan de leurs activités administratives, économiques, mais aussi artistiques et culturelles. Il a été impossible pour les artistes de poursuivre leur travail de création et présenter leurs œuvres devant un public.

En France, la période estivale est un temps de synchronisation sociale autour de pratiques culturelles. Les festivals sont les temps forts de rassem-

blement et l'été 2020 a cristallisé un manque. En réponse à une situation sans précédent, institutions et artistes se sont mobilisés pour proposer une alternative visant à garantir aux publics l'accès à des expériences culturelles⁴. En collaboration avec des partenaires de l'audiovisuel public, le Festival a mis en place une programmation numérique d'archives « Un Rêve d'Avignon ». Le public a été invité à garder le lien, à découvrir ou revivre des expériences artistiques l'ayant rythmé, et à cultiver l'attente d'une prochaine édition.

Pensée dans une perspective communicationnelle, cette contribution interroge l'éditorialisation et la diffusion d'archives audiovisuelles du Festival d'Avignon dans le contexte de l'été 2020. À partir de quels repères cette programmation est-elle élaborée ? L'article concentre de surcroît un questionnement sur la réception d'archives du spectacle vivant, et plus encore sur l'expérience (festivalière) par leur truchement. Quelle résonance artistique et politique cette utilisation d'archives concentre-t-elle ?

Nous emprunterons une acception élargie du concept d'archive au prisme de l'histoire et des sciences de l'information et de la communication. Cet apport théorique pluridisciplinaire permet de l'interroger dans ses composantes discursives, politiques et esthétiques à travers les formes et les conditions de leur transmission. Ce concept est mobilisé pour qualifier des documents et contenus, inscrits sur un « support d'enregistrement⁵ », éditorialisés à des fins de diffusion, et qui consti-

1. Cet article se concentre sur la programmation du Festival d'Avignon communément appelé « IN ».

2. Le premier confinement a été promulgué du 17 mars au 11 mai 2020. L'autorisation des rassemblements et la réouverture des lieux culturels se sont échelonnées à partir de la fin mai, selon les situations locales.

3. En 2003, certains spectacles du OFF ont eu lieu, des équipes ayant choisi de ne pas faire grève. En revanche, en 2020, c'est la première fois que le « IN » et le OFF n'ont pas eu lieu et sont annulés avant le montage des scènes. C'est aussi la première fois que le plateau n'a pas été monté dans la Cour d'honneur.

4. Certaines institutions ont proposé des spectacles en plein air, à jauge réduite en respect des consignes sanitaires, de même que des festivals ont pu réadapter leur organisation. D'autres événements qui n'ont pu se tenir ont diffusé des contenus en ligne pour garder un lien avec les spectateurs.

5. Bruno BACHIMONT, « L'archive numérique : entre authenticité et interprétabilité », *Archives*, vol. 32, n° 1, 2000-2001.

tuent autant de discours et de points de vue sur une institution. Nous focaliserons notre étude sur les productions institutionnelles. Pour autant, que *ce qui fait archive* ne se limite pas à ce champ : il faut pouvoir tenir compte des productions des publics comme autant de discours sur le Festival. Une « expansion du périmètre de ce qui est appelé et défini comme archive par les acteurs du champ¹ » est en effet observable.

Nous faisons l'hypothèse que ces archives font écho au régime d'historicité² propre à ce festival, fondé en 1947 par Jean Vilar. Ce concept est utile pour appréhender le rapport au temps de cette institution : sa mémoire, son présent et son devenir. Nous faisons aussi l'hypothèse que ces archives audiovisuelles concentrent un potentiel de réactivation d'expériences individuelles à travers des références à la mémoire collective.

L'article s'appuie sur une connaissance de la sociomorphologie des publics du Festival, caractérisée par une coprésence des générations, une fidélité pour l'événement et par le rassemblement de publics régionaux, nationaux et internationaux. Elle montre aussi une posture participante des spectateurs à travers des prises de parole et des dynamiques de transmission³. La méthodologie relève d'une analyse du cadre et du contexte de diffusion de ces archives, notamment de la participation des festivaliers en ligne (étude des réactions et commentaires sur Facebook). Elle s'appuie aussi sur deux entretiens : avec une personne membre de l'équipe du Festival et avec une spectatrice.

Approche info-communicationnelle d'une programmation numérique entre passé, présent et futur

D'une programmation à un territoire médiatique

Échelonné du 3 au 25 juillet 2020, « Un Rêve d'Avignon » comprenait une sélection de contenus audiovisuels relevant d'événements de précédentes éditions et de productions inédites. Avant de décrire cette programmation, il convient de s'arrêter sur sa dénomination :

Le Festival d'Avignon est un espace-temps hors norme qui nous bouleverse, nous nourrit et nous métamorphose, et qui se doit de conjurer le sort en continuant à être un espace rêvé, un espace investi, un espace commun [...]. Un Rêve d'Avignon, ce sera donc chaque jour en juillet 2020, des créations uniques [...] mais aussi la mise en valeur d'une mémoire de grandes rencontres et d'œuvres qui ont marqué, changé les spectateurs. Trois semaines de programmes inédits sur les antennes et les plateformes numériques de l'audiovisuel public et sur le site du Festival d'Avignon qui, le temps d'un été, nous permettront malgré tout et autrement de rêver ensemble⁴.

Le mot *rêve* intervient ici dans une acception temporelle. Sémantiquement, il renvoie à la fois au passé du Festival, à une mémoire individuelle et collective, à son institutionnalisation⁵ et aux expériences artistiques l'ayant façonné. Il renvoie également à son présent à travers une manière de le faire exister en 2020 (dans l'espace médiatique, artistique, culturel, social), dans un contexte où les événements culturels ne peuvent pas avoir lieu en raison de contraintes sanitaires. Enfin, le terme *rêve* fait référence au futur du Festival et de son public à travers une projection. Passé, présent et futur sont réunis, et rendent compte du rapport au temps qui s'exerce dans l'expérience de ce festival, celui d'une continuité.

Cette programmation a consisté en la mise en ligne et la valorisation de l'histoire et de spectacles du Festival à travers une sélection de contenus.

1. Marie-France CHAMBAT-HOULLON et Éveline COHEN, « Archives et patrimoines visuels et sonores », *Sociétés & Représentations*, n° 35, 2013, p. 9.

2. François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Points, 2015.

3. Emmanuel ETHIS, Jean-Louis FABIANI et Damien MALINAS, *Avignon ou le Public participant : une sociologie du spectateur réinventé*, Montpellier, Entretemps, 2008.

4. Voir : <<https://festival-avignon.com/fr/un-reve-d-avignon-15956>>, consultée le 14 juillet 2021.

5. Peter L. BERGER et Thomas LUCKMANN, *La Construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, 1986.

Elle a pu être proposée grâce à un partenariat avec des institutions de l'audiovisuel public (France Culture, France Télévisions, Arte, RFI, France Bleu Vaucluse, Culture Prime), de la recherche (ANR), des médias (*Le Monde*, *Médias-part/La Revue du Crieur*), de l'Éducation (Canopé) et de la culture (ANRAT, Avignon Tourisme). Les contenus ont été enrichis d'informations et rendus accessibles en ligne (sites institutionnels et réseaux sociaux). Certains programmes ont été diffusés en continu (série photographique *Faces cachées* de Christophe Raynaud de Lage ; vidéos de débats). D'autres ont d'abord fait l'objet d'un rendez-vous en direct avant d'être disponibles à tout moment (captations de lectures et spectacles). Enfin, des rencontres pour les professionnels de la culture ont été organisées avec l'ANRAT et l'ISTS¹. Cette démarche rappelle que le Festival d'Avignon est un temps fort du secteur car « la transmission professionnelle est aussi en jeu : comment perpétuer, continuer ce qui a été produit par une génération² ».

La valeur d'archive des programmes

En dehors d'une démarche artistique, l'utilisation des archives concentre souvent une dimension documentaire. Une institution peut être amenée à s'en saisir afin de reconstruire des événements passés avec une intention (scientifique, commémorative, culturelle). Cela peut parfois engendrer une mise à distance entre passé et présent, tout en voulant réduire un « fossé d'intelligibilité³ ». Pour autant, l'archive peut être étudiée d'un point de vue plus large à partir de sa portée sociale et de sa réception.

En effet, pour Paul Ricœur, « l'archive n'est pas seulement un lieu physique, spatial, c'est aussi un lieu social⁴ ». Elle doit être appréhendée entre

passé et présent, car c'est en effet « à la faveur de cette dialectique – « comprendre le présent par le passé » et corrélativement « comprendre le passé par le présent » – que la catégorie du témoignage entre en scène au titre de trace du passé dans le présent⁵ ». Témoignage, l'archive est aussi un discours situé dans le temps. Les écrits de Michel Foucault invitent à considérer l'archive dans une acception élargie, comme *document* ou *trace d'existence*. Dans ses travaux sur *L'Archéologie du savoir*, il décrit notamment l'archive comme :

la masse de choses dites dans une culture, conservées, valorisées, réutilisées et transformées [...] toute cette masse verbale qui a été fabriquée par les hommes, investie dans leurs techniques et leurs institutions, et qui est tissée avec leur existence et leur histoire.⁶

Pour Bruno Bachimont « au contraire du vestige, [...] trace involontaire et fortuite d'une activité, l'archive renvoie à l'activité intentionnelle de constituer et préserver une mémoire⁷ ». De même, il s'agit ici d'une « *diffusion* d'archives, et non uniquement d'une mise à disposition (ce que l'on nomme habituellement *accès*) : une transmission impliquant des choix éditoriaux et un travail de contextualisation⁸ ». Si l'archive concentre une dimension documentaire, historiographique ou de témoignage, elle est aussi un discours situé dans le temps de sa production (ou de sa reproduction-diffusion) ; le contexte et la situation de communication lui conférant une dimension politique, sociale, voire esthétique.

Les archives audiovisuelles sont à l'intersection du passé, présent et du futur : les choix qui sont fait quant à leur enregistrement, leur conservation et leur diffusion permettent d'appréhender un rapport au temps dans le présent. À travers le projet du théâtre populaire, le Festival se veut contemporain. « Un Rêve d'Avignon » mobilise des archives pour proposer une expérience artis-

1. Association Nationale de Recherche et d'Action Théâtrale et Institut Supérieur des Techniques du Spectacle.

2. Emmanuel ETHIS, Jean-Louis FABIANI et Damien MALINAS, *op. cit.* p. 82.

3. Matteo TRELEANI, *Mémoires audiovisuelles. Les archives en ligne ont-elles un sens ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014.

4. Paul RICŒUR, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Édition du Seuil, 2000, p. 210.

5. *Ibid.* p. 214.

6. Michel FOUCAULT, « L'écriture de soi », dans *Dits et Écrits II, 1976 – 1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 814-815.

7. Bruno BACHIMONT, *art. cit.*, p. 9.

8. Mateo TRELEANI, *Qu'est-ce que le patrimoine numérique ? Une sémiologie de la circulation des archives*, Lormont, Bords de l'eau, 2014, p. 11.

Le théâtre, service public

tique dans un contexte, pour susciter des émotions, réactiver une mémoire, individuelle et collective, dans l'attente d'une prochaine rencontre. Pour Maurice Halbwachs, force est de constater que pour que :

notre mémoire s'aide de celle des autres, il ne suffit pas que ceux-ci nous apportent leurs témoignages : il faut encore qu'elle n'ait pas cessé de s'accorder avec leurs mémoires et qu'il y ait assez de points de contact entre l'une et l'autre pour que le souvenir [...] puisse être reconstruit sur un fondement commun¹.

Ainsi, à défaut de déambulations dans la ville d'Avignon, les institutions partenaires ont créé un territoire médiatique à partir de références partagées, où le public a pu naviguer durant les semaines pendant lesquelles aurait dû se tenir la 74^e édition. Parmi les contenus, nous retrouvons des images reliées à différentes époques du Festival. Certains programmes montrent un passé proche (spectacles, lectures et débats des années 2010). D'autres font référence à un passé plus lointain : des images de fonds d'archives de l'Institut National de l'Audiovisuel sont « remontées² » dans des vidéos sur les réseaux sociaux de *Culture Prime* (Jean Vilar parlant des 20 ans du Festival ; Maurice Béjart présentant *Messe pour le temps présent* en 1967). Des contenus sur l'histoire du Festival sont aussi diffusés (*podcasts* de France Bleu Vaucluse par un guide-conférencier sur l'histoire du Festival ; *Les Chroniques du Festival d'Avignon* de Thomas Jolly produites par France Télévisions en 2016). Enfin, des programmes concernent des créations qui auraient dû être jouées en 2020 (interviews d'artistes, captation du spectacle de Jean Bellorini prévu pour la Cour d'honneur). Passé, présent et futur s'enchevêtrent dans cette programmation audiovisuelle comme une mémoire à l'œuvre, dans le présent, pour l'institution et son public.

Assurer la continuité

Institution de la décentralisation théâtrale et de la démocratisation culturelle, le Festival d'Avignon défend une mission de service public à travers le projet fondateur de Jean Vilar. Rappelons-nous de son assertion selon laquelle le théâtre est, au même titre que « l'eau, le gaz et l'électricité³ », un service public. Son caractère indispensable, de bien public, est ici revendiqué par la continuité dans un cadre très contraint. Pour pallier l'absence du Festival en 2020, sa mémoire collective a été investie comme un matériau visant à assurer une continuité pour la communauté spectatorielle. Cette programmation numérique devait constituer un « rendez-vous » et une façon de cultiver « l'espoir⁴ » en revenant sur des expériences artistiques partagées. L'utilisation des archives permet souvent une réflexivité :

Dans un monde en mouvement, en pleine mutation et parfois même en crise, le patrimoine visuel, sonore et audiovisuel s'impose comme un ancrage nécessaire pour pouvoir penser le présent et envisager l'avenir des productions humaines, culturelles, artistiques et médiatiques. Ses contours englobent non seulement les archives au sens traditionnel du terme de la loi mais les sources et témoignages oraux. Trait d'union indispensable entre hier et demain, entre le passé et le présent pour l'avenir, les archives occupent une place prépondérante sur le terrain des activités scientifiques d'intelligibilité du monde contemporain⁵.

Malgré l'annulation, le Festival a aussi entrepris une démarche de continuité auprès de ses partenaires, de l'éducation (établissements scolaires pour les projets d'Éducation Artistique et Culturelle), de la culture (BnF, France Bleu Vaucluse, Avignon Tourisme), et de ses parties prenantes (employés, artistes, intermittents, prestataires)⁶.

1. Maurice HALBWACH, *La Mémoire collective*. Paris, Albin Michel, 1994.

2. Mateo TRELEANI, *Mémoires audiovisuelles. Les archives en ligne ont-elles un sens ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014.

3. Jean VILAR, *Le Théâtre, service public et autres textes*, Paris, Gallimard, 1975.

4. Termes de l'enquête de l'équipe du Festival d'Avignon.

5. Marie-France CHAMBAT-HOULLON et Éveline COHEN, art. cit., p. 9.

6. Une étude sur l'impact de la crise sanitaire sur le secteur de la culture devrait faire l'objet d'un travail en soi.

Avignon Tourisme a également contribué à cette dynamique via des projections de captations de spectacles du Festival dans la Cour d'honneur du Palais des Papes (précédées d'images d'archives de la Maison Jean Vilar). « Un Rêve de Cour » a permis de garantir une expérience d'un patrimoine où les publics du territoire se retrouvent durant l'été, lieu emblématique de l'identité d'une ville et d'un festival. Un ancrage de la pratique festivalière dans sa ville a ainsi été proposé. Une programmation d'archives audiovisuelles a permis d'assurer dans une certaine mesure une continuité¹ pour des institutions auprès de leurs publics. Dans une période d'incertitude manifeste, réactiver des expériences vécues (ou qui ont été transmises) permet de donner du sens à travers des œuvres, d'entretenir un lien social avec une communauté spectatorielle participante.

Cultiver une relation avec le public

L'institutionnalisation du Festival d'Avignon a montré que la relation au public caractérise son projet artistique. Dans un contexte de crise, l'institution a souhaité assurer une continuité non seulement vis-à-vis des professionnels, mais aussi du public. Les archives ont été un moyen de retrouver un rendez-vous collectif, en somme une synchronisation sociale² en faisant exister l'événement à travers la mémoire collective. Pour Lucie Alexis, bien que les contenus en ligne soient « délinéarisés », les plateformes comme Culturebox restent structurées autour de « marqueurs temporels » où les programmes sont envisagés en regard d'un agenda culturel :

Les formes d'accessibilité à la culture sur Culturebox évoluent autour de : contenus disponibles en *live*, qui rappellent le rendez-vous télévisuel ; de contenus informatifs, liés à une actualité culturelle, et d'autres relevant de la critique ; et des contenus sous forme de culture archivée³.

1. Un des principes du service public.

2. Lauriane GUILLOU, *Le Public du Festival d'Avignon : des expériences vécues au temps remémoré. Une approche communicationnelle de la mémoire individuelle et collective*, Thèse de Doctorat, Avignon Université, 2020.

Raphaël ROTH, *À l'écoute de Disney. Une sociologie de la réception de la musique au cinéma*, Paris, Harmattan, 2017.

3. Lucie ALEXIS, « Culturebox, le portail culturel au cœur de

Notre enquête, professionnelle dans le secteur des relations avec le public, a indiqué en entretien que le Festival constitue un événement « trop fort émotionnellement » pour imaginer suspendre l'ensemble des liens avec les spectateurs dans le cadre d'une annulation. Des courriers de festivaliers montrent que 2020 a été vécu comme une absence. Ce registre sémantique s'observe dans des discours en ligne (« orphelins », « vide », « manque »), en négatif d'une expérience culturelle relevant de la rencontre.

La dimension politique de cette programmation d'archives découle d'une démarche de continuité de la responsabilité institutionnelle vis-à-vis du public. Elle a été une manière de reconnaître les parcours de spectateurs se construisant depuis le Festival, et de proposer un temps de pratiques culturelles partagées. Les archives du spectacle vivant s'appréhendent habituellement par le registre de la trace. Ce contexte sans précédent de crise sanitaire confère néanmoins une dimension nouvelle au paradigme de l'archive : des enjeux de lien, de transmission, de synchronisation, de réactivation d'expériences individuelles, collectives et d'imaginaires émergent.

De la mémoire à la réactivation de l'expérience festivalière ?

Un public participant

Les études menées sur le Festival d'Avignon depuis 1992 par Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani et Damien Malinas, montrent que le public se caractérise par sa posture participante, et que les dynamiques de transmission y sont fortes. Avignon est un temps de construction de soi où l'expérience acquise irrigue des carrières de spectateurs. Véritable rupture, la crise sanitaire mène à l'interruption forcée d'une pratique culturelle, et à la reconfiguration du phénomène festif :

[...] les festivals de l'été n'auront pas lieu. Ils sont pourtant « des rendez-vous qui rythment la vie sociale des pratiques culturelles annuelles » comme

la stratégie numérique de France Télévisions », *tic& société*, vol. 13, n° 1-2, p. 159-193.

le dit [...] Emmanuel Ethis. Et ils sont des hauts-lieux de la socialisation et de l'être-ensemble festif. S'ils constituent des événements, ils sont profondément inscrits dans le temps social [...]. Les festivals en tant qu'événements ne sont pas que des parenthèses culturelles et festives. Et la fête, encore une fois, n'est pas déconnectée de la vie sociale ordinaire, elle en est une des formes possibles¹.

Un contexte essentiellement distanciel et numérique mène à une délinéarisation² du temps de l'expérience. Malgré cela, les publics ont trouvé des pratiques de synchronisation sociale à travers des contenus faisant écho à une mémoire collective³. La vidéo du spectacle de 18 heures *Henry VI*, mis en scène par Thomas Jolly en 2014, a par exemple été regardée par de nombreux spectateurs durant le premier confinement, à la fois comme réactivation d'une expérience vécue ou comme découverte d'un temps fort du Festival d'Avignon. En juillet, d'autres captations ont été regardées, même si l'annulation a pu être vécue difficilement. Sur Instagram, nous avons pris attache avec un festivalier pour lui proposer un entretien. Il nous a confié ne pas avoir regardé autant de propositions qu'il aurait voulu car l'annulation a été une déception (« crève-cœur »).

L'analyse de l'activité sur la page Facebook du Festival en juillet 2020 permet d'identifier les contenus ayant fait l'objet d'un intérêt significatif. Les publications relatives aux spectacles génèrent ainsi des réactions, des partages et des commentaires de festivaliers. De même, les images de la Cour d'honneur (notamment la vidéo du montage accéléré du plateau⁴) rassemblent les publics autour d'expériences partagées. S'il « n'est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial⁵ », celui-ci marque les esprits par ses dimensions monumentales et la manière dont le théâtre l'investit. Les références à ce lieu ont autant de sens à l'échelle

individuelle que collective. Rituel festivalier, ce lieu est un cadre social de la mémoire⁶ :

Il n'est donc pas exact que pour se souvenir il faille se transporter en pensée hors de l'espace, puisqu'au contraire c'est l'image seule de l'espace qui, en raison de sa stabilité, nous donne l'illusion de ne point changer à travers le temps et de retrouver le passé dans le présent⁷.

Les lieux du Festival, surtout en plein air (cours, cloîtres, carrières) deviennent des cadres sociaux de la mémoire dont les spécificités aident à la reconstruction des souvenirs.

Les archives des premières années du Festival suscitent un intérêt significatif, à l'instar de l'affiche de la Semaine d'Art de 1947⁸. Sur Facebook, la diffusion de ces images invite au partage d'expériences en commentaire des publications :

— « J'avais assisté à la représentation le lendemain, c'était quelque chose à vivre. Un grand moment »
 — « Très beau spectacle ! Je me sentais (presque) dans la Cour d'Honneur... Merci pour cette initiative et vivement le Festival 2021 ! »
 — « Quel souvenir ! J'ai eu la chance de voir tous les ballets Béjart en Avignon, ma maman et ma sœur aînée étions fans absolues. Pour la messe, j'avais 19 ans⁹ !!! »

L'équipe de chercheurs travaillant sur les programmes de recherche sur les publics du Festival d'Avignon¹⁰, aujourd'hui au Conservatoire national des arts et métiers, a conduit une enquête permettant de mieux saisir les pratiques de ces contenus par les festivaliers en 2020. La synthèse de l'étude indique que 30,4% des enquêtés ont suivi « Un Rêve d'Avignon ». Parmi eux, 74,7% ont

1. Emmanuelle LALLEMENT, « Au bal masqué ? Comment la distanciation sociale réaffirme la nécessité de la fête », *AOC*, 2020.

2. Bruno BACHIMONT, art. cit.

3. Maurice HALBWACHS, *La Mémoire collective*, op. cit.

4. 05/07/2020, *aimée* par près de 350 personnes.

5. *Ibid.*, p. 209.

6. Maurice HALBWACHS, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.

7. *Ibid.*, p. 209.

8. 04/07/2020, *aimée* par près de 130 personnes.

9. Ces trois citations sont des commentaires de spectateurs sur la page Facebook du Festival lors de l'été 2020.

10. Voir : <https://festival-avignon.com/storage/document/29/35229_5f98482d0fbfb.pdf>, consultée le 14 juillet 2021. Direction scientifique : Emmanuel ETHIS, Damien MALINAS et Raphaël ROTH. L'équipe encadre la thèse de Laure-Hélène SWINNEN sur le public du Festival et l'Éducation Artistique et Culturelle.

déclaré avoir consulté des captations Arte et 65,3% sur France Télévisions. 32,1% ont indiqué avoir suivi des lectures sur France Culture. De même, 20,4% des enquêtés ont assisté à une ou plusieurs projections dans la Cour d'honneur organisées par Avignon Tourisme. Aujourd'hui, les archives occupent en effet :

de plus en plus de place dans les espaces public et privé à des fins commerciales, éducatives, ludiques, commémoratives, artistiques ou à des fins de promotion institutionnelle [...] Ce phénomène nous fait découvrir ou redécouvrir que les documents d'archives n'ont pas seulement le pouvoir de témoigner ou d'informer, mais aussi celui d'inspirer et d'émouvoir à partir d'une mise en scène et d'une appropriation réalisées par des gestionnaires, des artistes ou des citoyens¹.

À travers « Un Rêve d'Avignon », l'été 2020 a été un temps de remémoration d'expériences (vécues ou transmises), et de réactivation de carrières de spectateurs. Cette programmation a de surcroît invité les publics à se projeter vers une saison théâtrale espérée, mais aussi une 75^e édition du Festival.

Esthétique du réel

Les archives d'« Un Rêve d'Avignon » concentrent un potentiel de récit et de transmission, et peuvent aussi émouvoir, en montrant des images d'expériences vécues. Elles font ressortir deux dimensions particulières d'Avignon l'été² : l'une relative à l'ambiance, l'autre aux cadres sociaux de la mémoire. En effet, si les programmes sont centrés sur les événements artistiques, ils laissent également voir ce qui les entoure : la lumière, les sons, l'ambiance. Cette dernière est d'autant plus significative que, contrairement à 2003, la ville n'est pas encore transformée lors de l'annonce de l'annulation (montage des lieux, affiches du OFF). Selon notre spectatrice enquêtée vivant à Avignon, une rupture a été ressentie dans l'expérience de la ville, sans l'ambiance festive, la foule et les affiches qui l'habitent en juillet.

L'ambiance capturée en toile de fond dans les contenus audiovisuels rappelle des éléments caractéristiques d'une région (martinets, cigales), mais aussi des festivals (bruit du public, applaudissements) ou encore du Festival d'Avignon (trompettes, la composition emblématique de Maurice Jarre). En plus de ces images chargées des éléments qui incarnent un été festivalier, les captations de spectacles, de lectures et de débats montrent des lieux que les festivaliers ont pratiqués et qui font écho à leurs parcours. Ces lieux constituent autant de cadres sociaux de la mémoire³, c'est-à-dire des repères structurant la mémoire collective, des références partagées par un groupe social et qui font sens pour ses membres.

Il serait ambitieux de dire que les publics se remettent en posture festivalière dans la mesure où l'été 2020 est marqué par l'annulation. Cependant, ces archives concentrent une esthétique renforçant l'immersion à travers des sons, une lumière (ambiance), des images de lieux et d'événements (cadres sociaux de la mémoire). L'esthétique qui ressort de ces archives cristallise aussi une certaine idée et image du Festival d'Avignon, à la fois idéale et idéale de l'institution, mais aussi de la culture.

Conclusion

« Un Rêve d'Avignon » s'est appuyé sur la mémoire collective pour faire face à une annulation, en proposant à la fois une remémoration en contextes (programmation d'archives l'été, diffusion de captations de pièces du Festival dans la Cour d'honneur) et une projection vers l'édition 2021 (captation d'une création, interviews d'artistes). Élaborée en quelques semaines, cette programmation s'appréhende comme une démarche de continuité pour communauté spectatorielle dans un contexte de crise.

Contemporains ou plus anciens, ces contenus ont une valeur d'archive dans une acception tant historique que communicationnelle. Ils constituent un point de vue sur le Festival et relèvent

1. Sabine MAS et Anne KLEIN, « L'émotion : une nouvelle dimension des archives », *Archives*, vol. 42, n° 2, 2010-2011.

2. Référence à Roland BARTHES, « Avignon l'hiver », 1954.

3. Maurice HALBWACHS, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, op. cit.

d'une « intention¹ » : ils ont non seulement été produits, éditorialisés, mais aussi sélectionnés et rassemblés pour former une programmation dans un contexte. Leur valeur d'archive tient aussi au fait qu'ils constituent des *traces* et des *discours* sur des événements du passé de l'institution qui irriguent une mémoire collective, un rapport au présent et au devenir de ce festival. Ces archives, (ré)éditorialisés pour l'occasion, ont rencontré un public. Ce qu'Arlette Farge désigne en tant qu'historienne par le « goût de l'archive² » se transpose sur cette période, pouvant répondre à un besoin de sens d'un présent complexe à l'aune du passé. Enfin, cette programmation interroge non seulement la mémoire de la création et du spectacle vivant, mais aussi la mémoire et la transmission³ d'un *modus vivendi*, celui de la forme festival, où les rencontres, l'ambiance et l'expérience de lieux singularisent chaque événement.

Lauriane GUILLOU

1. Mateo TRELEANI, *op. cit.*, 2014, p. 27.

2. Arlette FARGE, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

3. Damien MALINAS, *Portrait des festivaliers d'Avignon. Transmettre une fois ? Pour toujours ?*, Grenoble, PUG, 2008.

Les circulations des vidéos amateur entre Internet et Cinéma

PRODUCTIONS, APPROPRIATIONS, DIFFUSIONS D'ARCHIVES

Introduction

La production de films, documentaires essentiellement, s'est récemment enrichie de types d'images destinés d'abord à la toile d'Internet plutôt qu'à la toile de l'écran de cinéma. La démocratisation des appareils d'enregistrement d'images animées, ainsi que les moyens de leur diffusion, grâce aux plateformes et applications de partage de contenu amateur en ligne (YouTube, Facebook, Tik Tok...) ont transformé les habitudes visuelles et généralisé le geste de filmer. Ces millions de vidéos disposent d'une visibilité variable, du milliard de vues à une forme de disparition au milieu d'un flux continu et qui semble illimité. Toutes ces vidéos représentent un volume d'archive qui est menacé de suppression ou de disparition, en raison de la très courte durée d'attention qui leur est consacrée, même lorsqu'il s'agit des plus populaires. Aussi, des cinéastes s'attellent à visionner, chercher, collecter, choisir et monter ces vidéos amateur, produisant des films dits de « found footage ». Les vidéos accèdent ainsi à une forme de sauvegarde permise par leur entrée dans le champ de l'art. L'acte de collecter, de conserver et de valoriser ces vidéos fait de ces cinéastes des archivistes autant que des artistes. Les archives vidéo, à travers cette « mise en film » impliquant un devenir artistique, acquièrent une portée politique bien différente de leur présence initiale sur Internet, notamment car la discussion qui s'établit entre elles naît du montage et de l'attention renouvelée qui leur est portée, inscrite dans la durée, et propice au jugement esthétique. Leur diffusion hors de leur contexte dit « natif », intégrées à des œuvres cinématographiques, qu'elle soit en salle de cinéma ou en ligne¹, permet de faire circuler un

discours auprès de publics qui n'y auraient pas eu accès *via* les réseaux sociaux. C'est le cas de films comme *Coming Out* de Denis Parrot ou encore *Present.Perfect* de Shengze Zhu. Nous verrons en quoi la vision de ces films permettrait de renouveler et de politiser autrement l'attention portée aux vidéos amateur et aux contenus en ligne. Nous proposerons également d'analyser la manière dont des films documentaires récents cherchent à reproduire un matériau dont les codes puisent dans ceux des vidéos diffusées sur Internet, ré-activant la circulation entre les deux médiums. Nous verrons à travers différents exemples, comme *My Afghanistan* de Nagieb Khaja ou encore *Selfie* d'Agostino Ferrente, en quoi ces œuvres contemporaines dynamisent la circulation entre les esthétiques du web et du cinéma, entre des espaces de diffusion très différents que sont les réseaux sociaux, les festivals de cinéma, les écrans des salles de cinéma ou encore la télévision. Cette circulation nous permettra de redéfinir le statut d'archives de ces documents et de voir en quoi les espaces où ils sont rendus visibles leur confèrent des portées esthétiques et politiques variables.

Depuis la fermeture des salles due à la pandémie de Covid-19, de nombreux festivals ont choisi de diffuser leur programmation en ligne et certains films qui devaient sortir en salles ont été diffusés par des plateformes de vidéo à la demande (Netflix, OCS...). Nous postulons ici que, faute de mieux, l'on peut considérer que ce qui fait « cinéma » est une attitude réceptive qui consiste à regarder « comme du cinéma » un objet audiovisuel. Voir la définition de Francesco Casetti (voir ici-même p. 129, note 4). Cela n'est pas un parti pris partagé, par exemple Raymond Bellour affirme que seule mérite d'être appelée cinéma « la projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective » (Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012, p. 14).

1. La question de savoir s'il s'agit encore de cinéma lorsque les œuvres cinématographiques sont diffusées en ligne, sur écrans d'ordinateurs par exemple, fait régulièrement débat.

Statut et enjeux des plans documentaires sur Internet

Difficile de déterminer quelles traces, quels documents, quelles images de notre présent témoignent plus tard de ce que sera alors le passé. Potentiellement, elles le peuvent toutes. En ce début de ^{xxi} siècle, Internet est devenu un lieu essentiel de circulation d'images qui portent en elles ce potentiel. En particulier, grâce au développement et à la démocratisation des caméras de poche, des millions de plans amateur¹ à valeur documentaire y sont postés, vus, partagés. Leur esthétique spécifique, ainsi que les moyens de leur circulation, sont en partie conditionnés par les outils techniques et les interfaces qui les façonnent, les agencent, les donnent à voir. En outre, les évolutions et transformations de celles-ci et des usages qu'elles créent ou impliquent sont extrêmement rapides. Aussi, les plans documentaires amateur sur Internet recoupent des enjeux communs avec l'ensemble des archives audiovisuelles, mais en soulèvent également de nouveaux. D'abord, il me semble important de souligner leur valeur testimoniale et informative, qui en font des documents précieux et appellent leur conservation, leur (re)mise en visibilité postérieure. En effet, comme le souligne Sylvie Lindeperg, « l'image filmée est affectée d'un plus grand quotient de réalité que la trace écrite : elle paraît ainsi limiter la perte qui est au cœur du travail historique.² » Ce « quotient de réalité » lui confère le pouvoir d'être une source privilégiée d'étude scientifique, mais également un moyen privilégié de transmission. Il

rend ainsi l'image propice à susciter et conserver l'attention de ceux et celles qui y poseraient leurs regards. Sylvie Lindeperg considère avec Dork Zabunyan l'archive audiovisuelle comme « une plaque sensible où gisent les regards et les émotions des femmes et des hommes du passé » grâce à qui l'intelligibilité des faits s'enrichit d'une « expérience de l'histoire³ ».

Subjectivité et objectivité de l'image amateur

Il me semble que cette expérience est particulièrement sensible dans la mesure où ces plans sont subjectifs, arrimés à un corps et un regard singuliers, ceux de la personne qui filme, et qui transmet ainsi un point de vue, parfois étoffé par une voix hors-champ, sur la scène ou l'événement vécu. Leur imperfection technique, causée par le tremblé de l'image, les cadrages approximatifs, leur attribue un quotient d'authenticité supplémentaire. Elles semblent le fruit d'une mise-en-scène intuitive, fortuite, qui suscite la confiance de celui ou celle qui regarde. Paradoxalement, cette subjectivité du point de vue peut donner une sensation d'objectivité au sens d'une impression de réalité brute, non truquée ou tronquée, qui ne chercherait pas à orienter un jugement mais plutôt à restituer une expérience vécue. Les images d'amateurs disponibles sur Internet peuvent alors acquérir le statut de « preuve », en particulier dans certains contextes d'événements historiques que sont les mouvements sociaux, les conflits armés, ou encore des événements impliquant des personnalités publiques. Pour André Gunthert, les propriétés des vidéos amateur, en particulier celles qu'il nomme « images conversationnelles », en font un atout privilégié du débat public, en ce que ces documents sont perçus comme une convocation du réel, une présomption de témoignage, et une démonstration autosuffisante⁴. Il semble que

1. Je choisis d'employer ce terme au singulier en considérant qu'il s'agit d'un type d'images (en n'accordant pas avec « plans » ou « vidéos » car ce sont celles et ceux qui les réalisent qui sont « amateurs » et non pas les plans ou les vidéos). L'usage même du terme « amateur » peut être interrogé ou contesté, mais cela ne sera pas l'objet de cet article. L'usage du terme « vernaculaire » peut lui être préféré. Voir Ulrike Lüne RIBONI, *Juste un peu de vidéo : la vidéo partagée comme langage vernaculaire de la contestation*. Tunisie 2008-2014, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Guyot et Alain Bertho, soutenue en 2016 à l'Université Paris VIII, ou Gala HERNANDEZ « Du vernaculaire comme genre cinématographique », *Interfaces* n° 44, 2020, p. 125-144.

2. Sylvie LINDEPERG et Ania SZCZEPANSKA (dir.), *À qui appartiennent les images ?*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2017, p. 28.

3. *Ibid.* p. 30. La notion d'« expérience de l'histoire » reprend l'expression de Dork Zabunyan dans « La voie des images, la traversée de l'histoire », *Critique* n° 814, Paris, Éditions de Minuit, 2015.

4. André GUNTHERT « La visibilité des anonymes : les images conversationnelles colonisent l'espace public » dans *Questions de communication* n° 34, 2018. Voir aussi son ouvrage *L'Image partagée : la photographie numérique*, Paris, Éditions Textuel, 2015.

les images amateur documentaires aient une valeur indicielle importante et aisément identifiable, ce qui les rend particulièrement précieuse pour l'instruction de dossiers, où elle pourront corroborer ou au contraire infirmer des témoignages oraux¹. Cependant, cette valeur doit inviter à la prudence si ce n'est à la méfiance. Il s'agit d'un « effet » de réel², d'une « sensation » d'authenticité, puisque toute production d'image est forcément située, qu'un cadrage implique toujours un choix, même inconscient. Pourtant, en Droit, une image filmée peut ne pas pouvoir être revendiquée par son auteur dans un procès pour appropriation si elle est jugée « de circonstance » ou encore « prise sur le vif³ ». Une image n'a d'auteur et n'est donc soumise à un régime de droit moral que lorsqu'elle est considérée comme « une œuvre de l'esprit », ce qui doit être prouvé. Le Droit considère donc que, par défaut, une image est anonyme, sans intention, jusqu'à preuve du contraire.

Cependant, ces plans amateur disponibles sur Internet ne se résument pas à leur rôle de preuves, de témoins de moments historiques, collectifs. Une part non-négligeable d'entre eux, si ce n'est la majorité, concerne le quotidien des personnes filmées et filmantes. Ces enregistrements vidéos ont plusieurs fonctions, dont l'une d'elle s'inscrit dans

la continuité des films amateur des premières caméras, appartenant à cette catégorie que Roger Odin nomme les films « de famille⁴ ». Partagés sur des groupes de conversations privés dans des applications de messagerie instantanée, conservés dans des disques durs et destinés à être revus en famille ou faire l'objet de montages lors d'événements spéciaux, ils peuvent à l'occasion être partagés à un cercle plus large, mais tout de même restreint aux connaissances, sur certains réseaux sociaux. Néanmoins certaines images sont vues en dehors du cercle intime et diffusées plus largement. Cette intrication des sphères publiques et privées propre à Internet a été largement commentée⁵, jusqu'à envisager la possibilité d'un troisième espace, à la lisière de ces deux sphères, nommé « extime » par Serge Tisseron⁶. Ces documents portent la promesse d'une historicité de notre époque différente des précédentes. En effet, ils sont des sources particulièrement denses qui permettraient de faire les récits de ce que l'on appelle parfois la « petite Histoire », celle des anonymes, des peuples⁷. Ces récits ont longtemps été

1. Ces images peuvent notamment, et c'est le cas de plus en plus fréquemment, être utilisées lors d'affaires judiciaires (nous pouvons penser par exemple, au rôle qu'ont tenu ces images dans le procès de l'ancien policier étasunien Derek Chauvin, condamné pour le meurtre de George Floyd). Nous pouvons également citer ici le travail du collectif Forensic Architecture qui s'appuie notamment sur des vidéos amateur pour reconstituer des scènes de conflits ou de violences (policières, militaires). Voir : <<https://forensic-architecture.org/>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. La notion d'« effet de réel » est communément attribuée à Roland Barthes, d'après son texte éponyme publié dans *Communications* n° 11 : *Recherches sémiologiques sur le vraisemblable*, 1968, p. 84-89.

À propos du réalisme littéraire, il y définit la notion comme suit : « la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité. », p. 88.

3. Ceci est rappelé par Nathalie Chassigneux, avocate spécialiste de la propriété intellectuelle dans l'ouvrage cité ci-dessus *À qui appartiennent les images ?*, p. 45-48.

4. Roger ODIN (dir.), *Le Film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995.

5. Notamment elle fait l'objet d'un examen approfondi par Dominique Cardon dans *La Démocratie internet : promesses et limites*, Paris, Seuil, 2010. Cette réflexion prolonge celle de Jürgen Habermas concernant l'espace public. Sur le sujet, il est possible de se référer à l'article de Joëlle Zask « L'Internet, une invitation à repenser la distinction entre public et privé », *Cahiers Sens public*, vol. 7-8, n° 3-4, 2008, p. 145-15, ou encore à l'ouvrage de Yochai BENKLER : *The Wealth of Networks, How social production transforms markets and freedom*, Yale University Press, 2006. Pour un regard critique, considérant le projet émancipateur d'Internet comme tenu en échec du fait de son instrumentalisation par les pouvoirs étatiques et économiques, voir Félix TRÉGUER, *L'Utopie déçue : une contre-histoire d'Internet xv^e-xx^e*, Fayard, 2020.

6. Serge TISSERON « Intimité et extimité », *Communications*, vol. 88, n° 1, 2011 et, du même auteur, *L'Intimité surexposée*, Paris, France, Éd. Ramsay, 2001.

7. Cette réflexion correspond au glissement paradigmatique opéré dans les années 1970 puis 1980 dans le champ historiographique. Des penseurs comme Michel Foucault, Jacques Derrida en France et des Historiens de l'école dite du « Néo-historicisme » ont contribué à faire émerger et renforcer l'idée selon laquelle l'Histoire impliquait plusieurs histoires, plusieurs récits, et que les documents historiques comme les récits historiques devaient être analysés au regard de leur contexte de production et confrontés. Des Historiens comme Howard Zinn aux États-Unis se sont en outre

absents ou incomplets par manque d'archives. Il convient donc de considérer le fait que les artistes, et les cinéastes notamment, pourraient contribuer à l'émergence de ces récits, en réalisant à la fois un travail suppléant et nourrissant celui des Historiens et Historiennes. Dans le sillon de la pensée de la chercheuse étasunienne Jaimie Baron, nous prendrons en compte la spécificité des archives audiovisuelles dans la création de ce qu'elle nomme un « effet d'archive » (*the archive effect*), c'est-à-dire une expérience particulière de réception de documents ou œuvres audiovisuelles qui fait naître chez la personne qui regarde la conviction d'être face à une archive. Ce faisant, elle propose de définir la notion d'archive à partir d'une attitude réceptive, d'une expérience. Cette expérience de l'« effet d'archive » s'appuie sur ce qu'elle définit comme une « disparité temporelle » et une « disparité intentionnelle » entre la production du matériau audiovisuel et son visionnage. Ces deux formes de disparité peuvent se manifester conjointement ou séparément et concourir à l'expérience de l'Histoire vécue par le spectateur ou la spectatrice¹.

Précarité de l'archive audiovisuelle sur Internet

Si la présence d'images documentaires sur Internet, archives essentielles de notre époque contemporaine, a le mérite de densifier et diversifier les sources des récits à l'origine d'une possible expérience de l'Histoire, celle-ci est confrontée à une forme de précarité qui complexifie voire fausse leur statut d'archive ou devenir-archive. D'abord, elles sont soumises à des conditions de visibilité largement conditionnées aux logiques marchandes. En effet, dans le flux d'images déposées sur le serveur du World Wide Web, une grande partie est condamnée à ne jamais être soumises aux regards, en raison des algorithmes qui déterminent leur apparition sur les écrans. Cette distribution des contenus au sein de cette « économie

de l'attention² » infléchit aussi leur fabrication, dans la mesure où certains pourvoyeurs d'images adaptent leur fabrication de façon à susciter plus de « vues ». Enfin, le régime attentionnel des plans documentaires amateur est aussi pluriel que les contenus eux-mêmes, en fonction des intentions qui président à leur fabrication, mais ne correspond pas généralement à l'attention portée aux archives, au sens d'attitude réceptive. Aussi, les cinéastes, en (ré)utilisant ces images pour créer une œuvre audiovisuelle, déplacent leur propre attention sur ces images en les envisageant comme futures morceaux d'une création plus vaste, qui leur appartiendra autant qu'aux créateurs du matériau, et proposent également aux futurs spectateurs et spectatrices de poser sur celui-ci un autre regard, déplaçant une deuxième fois le régime attentionnel. Ces déplacements donnent à penser un premier niveau de circulation des archives audiovisuelles entre Internet et Cinéma, circulation à double sens qui procède à la fois de ce que Jay David Bolter et Richard Grusin nomment la « remédiation³ », c'est-à-dire un processus à travers lequel un medium est incorporé ou représenté dans un autre medium, et à la fois à ce que Francesco Casetti propose de nommer une « relocalisation », à savoir un processus grâce auquel une expérience médiatique est réactivée et réaffectée ailleurs que là où elle a été créée⁴. Francesco Casetti offre un prolongement de la pensée de Bolter et Grusin en insistant, dans un cadre théorique proche de celui de Jaimie Baron ou Vivian Sobchack⁵, sur la notion d'*expérience*. Nous verrons comment l'expérience cinématographique

employés à réhabiliter les témoignages des classes ouvrières pour écrire une Histoire « populaire », à la fois parallèle et à rebours de l'Histoire des événements et des « grands hommes ».

1. Jaimie BARON, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, London, Routledge, 2014.

2. Yves Citton reprenant et développant la notion formulée d'abord par Gabriel Tarde en 1902 puis par Herbert Simon en 1971, qui ont décrit comment la rareté de l'attention dans un monde de sollicitations fortes en faisait une ressource rare et chère. Voir *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

3. J.D. BOLTER et R.A. GRUSIN, *Remediation: understanding new media*, Cambridge (Mass.), 2000.

4. Chapitre « relocation » dans F. Casetti, *The Lumière galaxy: seven key words for the cinema to come*, New York, Columbia University Press, 2015.

5. Voir notamment *The Address of the eye: a phenomenology of film experience*, Princeton (N.J.), Princeton university press, 1992. et *The Persistence of history: cinema, television, and the modern event*, New York et Londres, Routledge, 1996.

d'une rencontre avec les archives audiovisuelles amateur qui nous intéressent ici opère un déplacement de l'archive elle-même sur les terrains politique et éthique.

Cinéastes monteurs, cinéastes archivistes

Des films comme *The Uprising* de Peter Snowdon (2014), *Eau argentée, Syrie autoportrait* d'Ossama Mohammad et Wiam Simav Bedixian (2014), *Roman national* de Grégoire Beil (2018), *Present.Perfect* de Shengze Zhu (2019), *The Pain of Others* de Penny Lane (2018), *Coming Out* de Denis Parrot (2019) ou encore *Clean with me (after dark)* de Gabrielle Stemmer (2019) sont des films documentaires qui utilisent des archives d'Internet. D'une certaine façon, c'est leur mise en film qui permettrait de définir ces images comme des archives. Selon Marie-José Mondzain, « il n'existe pas d'image d'archives par nature. Seul le geste d'archivage peut donner à des images le statut d'archive.¹ » En quoi ces gestes de montage sont-ils des gestes d'archivage ? D'abord, les cinéastes voient des images qui les interpellent, puis cherchent d'autres images qui y font écho, qui leur ressemblent ou les complètent. Il y a donc une première opération du regard qui court-circuite celui que les filmeurs cherchaient à susciter. Pour les assembler, les cinéastes enregistrent ces plans sur leurs ordinateurs, ce qui est un premier geste de conservation : les vidéos ne sont plus uniquement hébergées sur le site ou la plateforme qui les diffuse, mais existent désormais sous forme de fichier sur un disque dur. Pour aboutir à leurs films, ils doivent aussi classer dans des dossiers les différentes vidéos enregistrées, selon une méthode qui leur est propre et qui met en relation les vidéos entre elles selon des rapports de contenu ou de forme. Enfin, les cinéastes choisissent les images, élisent et ordonnent celles qu'ils monteront. Ces opérations ont un but artistique qui dépasse la collecte et la compilation, celui de créer une œuvre originale et unique qui invitera à une expérience esthétique. Toutefois, avant d'atteindre

ce but en livrant une œuvre d'une certaine durée, les gestes opérés par ces artistes ressemblent à ceux des archivistes. Cet archivage répond en partie à l'impossibilité ou du moins l'extrême difficulté de procéder à un archivage du contenu audiovisuel disponible sur Internet. D'abord, à cause de la quantité : rien que sur la plateforme YouTube, environ 600 000 heures de vidéo sont *uploadées* chaque jour. Ensuite, toutes ces données sont menacées de disparition derrière des contenus plus valorisées, ou du pur et simple effacement. Aussi, les sauvegarder puis les donner à voir dans un film documentaire est une forme d'archivage et de sauvetage de ces documents. Peter Snowdon écrivait dans un entretien pour la revue *Vertigo* qu'une des raisons d'être de son film *The Uprising* était de contribuer à une forme de résistance contre l'oubli : « Les gens ne vont pas se donner la peine d'aller chercher ces images, donc je les leur amène². Il ajoute qu'on lui a rapporté que :

c'était précisément ce dont les gens là-bas avaient besoin pour ne pas oublier, à un moment où le régime était en train d'essayer de faire disparaître tout ce qui leur rappelait le pouvoir qu'ils avaient eu³.

Dominic Gagnon qualifie sa propre pratique de « saved footage⁴ ». Cette conviction d'avoir affaire à un contenu précieux, qui mérite d'être sauvé et vu, invite déjà à un premier niveau de ce que Jaimie Baron nomme « l'effet d'archive », et qui correspond à l'idée que le matériau en question est « rare » et agirait comme un révélateur en puissance d'une forme de « vérité à propos d'un moment de l'histoire⁵ ». Cette intuition porte le

1. *À qui appartiennent les images ?*, op. cit., p. 111.

2. Entretien conduit par Catherine Ermakoff et Ulrike Lune Riboni, *Vertigo*, n° 48, « Images et visions mutantes », automne 2015.

3. *Ibid.*

4. Voir l'entretien conduit par Johan Lanoë pour la revue *Débordements* « Vers un cinéma-Frankenstein », 26 avril 2018 : <<http://debordements.fr/Dominic-Gagnon>>, consultée le 14 juillet 2021. Le réalisateur y explique notamment qu'il est intéressé par les vidéos qui font très peu de vues, et aussi qu'il rend ses films disponibles sur Internet, en envoie des fichiers à quiconque le lui demande, car cela multiplie les copies et limite le risque de perte.

5. J. BARON *The Archive Effect*, op. cit., p. 18.

geste d'archivage, grâce à ce que Jaimie Baron identifie comme un relation de désir entre celui ou celle que je nomme ici l'archiviste-cinéaste et le matériau, qui exerce selon elle une forme de séduction. Nous pouvons par conséquent considérer le lexique de l'archivage renvoyant à l'idée de sauvetage, comme porteur d'une implication politique intéressante au sujet de la figure du ou de la cinéaste-archiviste. En effet, si ces matériaux méritent d'être sauvés et montrés, cela sous-entend qu'ils en ont besoin, et par conséquent que la présence et l'action du ou de la cinéaste-archiviste deviennent indispensables : le matériel audiovisuel ne se suffirait pas totalement à lui-même.

*Tisser des liens entre des images :
une forme de dénaturation ?*

Le travail de montage, dans le cadre des films qui emploient des archives audiovisuelles puisées d'Internet, peut agir comme un révélateur, comme nous venons de le voir, en ce qu'il rend visible des images potentiellement oubliées, disparues. Mais le déplacement des archives de leur lieu d'exposition « natif » à l'œuvre audiovisuelle ne saurait seulement restituer un sens déjà présent dans les images en elles-mêmes. Aussi, le montage re-crée du sens et une forme de dénaturation du matériau s'opère irrémédiablement. Certains choix peuvent palier celle-ci, comme par exemple celui de ne pas toucher à la durée originelle des vidéos, comme le fait Peter Snowdon pour *The Uprising*. Ce choix semble manifester une crainte vis-à-vis de cette dénaturation, alors même que le cinéaste choisit de déterritorialiser et retemporaliser les images employées, en juxtaposant des vidéos prises tantôt au Yémen, tantôt en Egypte, en Tunisie, en Libye ou encore en Syrie, faisant fi des frontières géographiques et nationales, et structurant narrative-ment son film autour de sept chapitres comme autant de jours d'une semaine révolutionnaire. Lorsque Penny Lane monte des vidéos de femmes témoignant sur YouTube des symptômes d'une maladie non reconnue par la médecine, les « morgellons », dans son film *The Pain of Others*, elle prend soin de créer une continuité dans leur discours, les rendant solidaires les unes des autres, mais opère un choix assez radical qui consiste à supprimer tout élément « complotiste », présent

pourtant dans les vidéos originales, visant ainsi à privilégier l'identification et l'empathie des spectateurs. Cet élément est rendu sensible dans le film que Chloé Galibert-Lainé a réalisé d'après le film de Penny Lane, et qu'elle a intitulé *Watching the Pain of Others* (2019). En comparant le film de Penny Lane aux vidéos YouTube des personnages à travers un second objet cinématographique, Chloé Galibert-Lainé relance la circulation des images et bouscule le caractère figé du remploi, proposant une nouvelle expérience du même matériau. Ce procédé, qu'elle utilise aussi dans d'autres films notamment *Forensickness* (2020), rend sensible l'impression d'authenticité propre à « l'effet d'archive », invitant à décoller son regard, à réveiller son esprit critique grâce à une mise à distance. Si *The Uprising* ou *The Pain of Others* tissent des liens nouveaux entre des images par la force du montage, l'on peut toutefois considérer que ces liens existaient déjà, sous une autre forme, c'est-à-dire en étant éparpillés sur Internet. Les vidéos du premier se retrouvent en effet derrière les mots-clés « révolutions arabes 2011 » et celles du second derrière ceux de « morgellons disease ». Le geste de ces cinéastes consiste donc à prolonger ce lien, à travers un geste personnel qu'ils signent. C'est aussi ce que semble faire Denis Parrot avec son film *Coming Out* (2019), dont le titre même exemplifie l'idée de mot-clé. Ce long-métrage documentaire est composé uniquement de vidéos de jeunes de différents pays du monde qui se filment faisant ou racontant leur coming-out en tant que personnes lesbiennes, gays, bis ou transgenres. Le montage s'applique à faire converser les vidéos entre elles, notamment en choisissant des moments où des expressions employées par les personnes filmées se répètent, se ressemblent.

*Les subjectivités politiques
et la pratique appropriationniste*

Ces films ont en commun de faire advenir, au sein d'une unité, l'œuvre filmique en tant que forme fixe, une communauté de parole unique, celle du film. L'enchaînement des plans, des voix, collectivise ce qui sur Internet s'apparente plutôt à une dissémination d'expressions individuelles. Un nouveau corps politique advient, formé des différentes subjectivités en présence, incluant celle du

ou de la cinéaste, ainsi que celles des autres contributeurs ou contributrices (relais des vidéos, éventuels commentaires rendus visibles par exemple dans *Clean with me (after dark)*), mais aussi professionnel les ayant participé à la post-production. La somme de ces subjectivités donne naissance à une subjectivité politique nouvelle et unique, propre au film, qui à la fois répond à et transcende la notion de communauté Internet¹. Le cas d'un film comme *Rémi* de Guillaume Lillo (2018) est intéressant à ce titre. Ce moyen métrage de fiction est entièrement composé, à l'image, de vidéos trouvées par le réalisateur sur Internet. Le son, par le biais notamment d'une voix-off, et le montage, créent une narration et l'illusion que le film est le journal filmé d'un personnage, Rémi, isolé à la montagne. Ici, la subjectivité qui prime est celle de ce personnage fictif, dont on ne voit jamais le visage et qui pourtant naît au sein d'un environnement visuel dont les codes sont ceux du documentaire et du film amateur. Les subjectivités à l'origine des vidéos sont sinon niées, du moins ignorées, leurs intentions n'importent pas, car la fiction déplace les images sur un tout autre terrain. La seule subjectivité politique réelle à l'œuvre, puisque Rémi n'existe pas, c'est donc celle de Guillaume Lillo. Les liens tissés entre les images ne préexistent pas et n'adviennent que grâce au geste artistique de ce dernier. Il n'est pas question ici de sous-entendre un échec du film à créer une nouvelle voix politique, collective, faite de la somme de ses parties, comme cela pouvait être le cas pour les films cités ci-dessus. En effet, ce n'est pas l'objet de ce film de fiction. Il s'agit plutôt de formuler la proposition suivante : la naissance d'un corps politique nouveau tel qu'énoncé plus haut n'est pas inhérente aux films de remploi d'archives d'Internet, mais dépendante de la démarche des cinéastes.

Les notions de subjectivité et de communauté ont d'autant plus d'importance dans notre réflexion que les films cités ici, et une part importante des films de remploi d'archives audiovisuelles d'Internet, donnent à voir et entendre des

personnes en situation de minorité ou de subalternité politique, de subordination, ou de mise en doute voire de négation de leurs voix et de leurs droits. Aussi, le geste de s'exprimer en se filmant et en s'exposant sur Internet peut être compris comme une revendication de visibilité, une forme de lutte, de résistance à la situation précitée. Ces vidéos disent, entre autres choses, « j'existe », « voici ce que je suis ou ce que je pense », « j'ai le droit d'exister, d'être ce que je suis et de penser ce que je pense ». Il y a donc une forme d'*empuissancement*² dans ces gestes, filmer et se diffuser ayant des fonctions capacitanes, sollicitant l'autonomie et la libre décision. Aussi, lorsqu'intervient un cinéaste et que ce matériau est remonté sous forme de film, la primauté de la seule subjectivité de la personne filmant (et souvent filmée) est remise en question, puisqu'une autre volonté vient s'y adjoindre. Les deux cohabitent pour que le film existe. Le ou la cinéaste s'approprie alors les images. Ce terme peut avoir une connotation péjorative ou non. D'abord, l'appropriation peut se définir comme le fait de « faire siennes » les images pour en faire une œuvre, comme l'on peut faire sien un instrument, un genre littéraire, ou encore un matériau récupéré et transformé en installation plastique. Jaimie Baron nomme « films d'appropriation » tous les films de remploi, ailleurs appelés plutôt films de « found footage », bien que cette dénomination puisse renvoyer parfois plus volontiers au genre du film d'horreur qu'à celui du documentaire. La chercheuse distingue trois manières d'approprier le matériau audiovisuel, en employant trois termes dont la connotation négative est graduelle : ré-utilisation, mauvais emploi, et abus (*reuse, misuse, abuse*)³. La tradition appropriationniste en Art n'est pas nouvelle, et les pratiques de ré-utilisation, de détournement, de pastiche ou de remploi on traversé l'histoire des arts plastiques, audiovisuels ou même sonores, soulevant de réguliers questionne-

1. Voir P. Flichy, *L'Imaginaire d'Internet*, Paris, La Découverte, 2001, et notamment le chapitre 3 « Les communautés, un autre imaginaire d'Internet ».

2. Traduction choisie du terme anglophone « empowerment », parfois traduit par « empouvoirement ».

3. Nous proposons cette traduction. L'ouvrage *Reuse, Misuse, Abuse : The Ethics of Audiovisual Appropriation in the Digital Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2020, n'a pas encore été traduit en français.

ments et débats¹. En marge des sphères institutionnelles de l'art, la culture Internet, encourageant et facilitant les démarches créatives, est devenue une culture de la reprise, du *remix*, du *copycat* et du *mème*, qui rend de moins en moins pertinente la recherche d'une fidélité aux intentions originelles ou des véritables « auteurs » d'une idée, d'une image, d'une *trend*. Néanmoins, le terme d'appropriation peut recouvrir désormais en lui-même une connotation négative, notamment si l'on se réfère aux récents débats concernant l'*appropriation culturelle*, qui concerne selon Eric Fassin un geste de récupération ou d'emprunt à une culture dans laquelle l'auteur du geste ne s'identifie pas, s'inscrivant dans un contexte de domination². Qualifier un film d'appropriationniste vis-à-vis des images issues d'Internet employées pourrait correspondre à une accusation à destination du ou de la cinéaste qui signe le film, d'employer un matériau issu d'une communauté, d'un contexte ou d'une culture à laquelle il ou elle est étranger³. Ainsi, un film comme *Of the North* de Dominic Gagnon (2015) a pu être mal reçu au Canada et qualifié ainsi, en vertu du fait qu'il montre des populations dites « autochtones » d'Amérique du Nord, à laquelle le cinéaste n'appartient pas, en tant que personne blanche⁴.

1. L'Histoire de l'Art est parcourue par les pratiques de citations, de reprise de motifs et de détournements. C'est néanmoins au ^{xx}e siècle que l'art du *détournement* a été pensé et pratiqué en lui-même, que l'on pense aux *ready-made* de Duchamp au début du ^{xx}e siècle ou aux situationnistes menés par Guy Debord au milieu de ce même siècle. Côté cinéma, le emploi d'images et notamment d'archives a traversé ce siècle également, en particulier dans la sphère du cinéma expérimental. Voir à ce titre l'ouvrage de Christa Blümlinger *Cinéma de seconde main - Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2013.

2. Éric FASSIN, « L'appropriation culturelle... », *Lemonde.fr*, 24 août 2018 : <https://www.lemonde.fr/immigration-et-diversite/article/2018/08/24/eric-fassin-l-appropriation-culturelle-c-est-lorsqu-un-emprunt-entre-les-cultures-s-inscrit-dans-un-contexte-de-domination_5345972_1654200.html>, consultée le 14 juillet 2021.

Le terme avait notamment été développé par bell hooks dans les années 1980 puis dans l'essai « Eating the Other : Desire and Resistance » paru dans *Black looks : race and representation*, South End Press, 1992.

3. Voir par exemple « Of the North : un film raciste ? », article de Jean-Baptiste Hervé paru dans le journal en ligne *Voix* le 30 novembre 2015. Disponible sur : <<https://voir.ca/cinema/2015/11/30/retour-sur-la-polemique-avec-tanya-taqaq-et-dominic-gagnon-of-the-north-un-film-raciste/>>, consultée le 14 juillet 2021.

Cependant, cette interrogation éthique et politique majeure du champ documentaire ne saurait être simplifiée. En effet, si Denis Parrot dans *Coming Out* semble s'identifier à ce qui pourrait être appelé « la communauté LGBTQIA+ » grâce au carton d'ouverture du film « Quand j'étais jeune, il n'y avait pas internet », et si Shengze Zhu, la réalisatrice de *Present.Perfect* est chinoise comme les personnages de son film, ces derniers ne partagent pas totalement les caractéristiques des personnes à l'origine des images qu'ils utilisent. En effet, il y a un décalage générationnel entre Denis Parrot et les jeunes de son film, et un décalage social entre Shengze Zhu et les personnages, majoritairement ouvriers, de son documentaire.

Déplacements et repolitisation ou dépolitisation

Il y a plusieurs déplacements à l'œuvre lorsque des images amateur sont tirées d'Internet pour en faire un film documentaire. La « relocalisation », pour reprendre le terme de Francesco Casetti, n'est pas qu'une affaire d'*expérience*, qui consisterait à voir ces images comme du cinéma, c'est-à-dire « des images en mouvement, sur un écran, à travers lesquelles nous éprouvons un sentiment de proximité au réel, un accès à l'imaginaire, et un investissement envers ce qui est représenté⁴ ». C'est aussi une question de *lieu*, au sens de lieu de diffusion et de réception. Le lieu n'est pas à confondre avec le medium, mais il peut comprendre l'interface à travers laquelle le contenu est donné à voir. Aussi, ce n'est pas tout à fait la même chose de voir un film au cinéma et sur un écran d'ordinateur, mais ce n'est pas la même chose de voir une image sur Youtube, sur Tik Tok, sur Vimeo ou encore sous forme d'un fichier enregistré sur son ordinateur que l'on visionne avec le lecteur VLC. Aussi, quelles repolitisations ou dépolitisations des images peuvent-elles être à

ca/cinema/2015/11/30/retour-sur-la-polemique-avec-tanya-taqaq-et-dominic-gagnon-of-the-north-un-film-raciste/>, consultée le 14 juillet 2021.

4. Traduction personnelle depuis l'anglais : « screened moving images through which we get a sense of proximity to the real, an access to fantasy, and an investment in that which is represented ». *The Lumière galaxy: seven key words for the cinema to come*, op. cit.

l'œuvre lors de ces déplacements ? Sylvie Lindeperg constate que :

les techniques numériques accélèrent l'ubiquité des images d'archives, la perte de leur authenticité, l'oubli de leur point d'origine. La disparition du hic et nunc de l'archive la prive du lieu où elle pouvait encore exercer son histoire¹.

Ainsi, « le point d'origine » de l'archive ferait partie de son essence, et loin de ce dernier, elle ne pourrait pas (ou pas complètement) « exercer son histoire ». Un film documentaire utilisant des images d'Internet est aussi un documentaire *sur* Internet, c'est-à-dire qui documente Internet. Aussi, certains films conservent ou incluent ce que l'on pourrait appeler « le paratexte » ou le contexte natif des images utilisées. Ainsi, les vidéos de ménage diffusées sur YouTube qu'utilise Gabrielle Stemmer sont montées avec l'interface de YouTube, ce qui renforce le contraste entre celles-ci et les confessions des mêmes femmes concernant leur solitude et leur anxiété, diffusées sur Instagram et montrées dans une seconde partie du film. Les interfaces contribuent à façonner les conditions d'exposition de ces morceaux d'intimité. À ce titre, le genre du *desktop documentary* (terme notamment utilisé par Kevin B. Lee pour définir sa propre pratique²) semble à même de documenter « le point d'origine » des archives, en montrant les interfaces numériques où elles s'exposent et circulent. Ce dispositif qui consiste à capturer l'écran d'ordinateur permet également de documenter la navigation à travers les interfaces, et les actions en ligne qui peuvent entourer ou accompagner le visionnage de vidéos. Par exemple, il peut s'agir de lire les commentaires, ou de cliquer sur les vidéos proposées par l'algorithme personnalisé. Ainsi, ce type d'œuvres permet de documenter des usages socio-numériques liés à la diffusion des archives audiovisuelles, et s'inscrire dans une perspective plus large d'archéologie des media³. Les artistes contri-

buent ainsi à leur manière à un archivage des pratiques numériques et des navigations au sein des interfaces qui se déploient sur nos écrans. Cet archivage est d'autant plus compliqué que ces dernières, et notamment leur design, sont obsolètes et leur durée de vie très courte. Il suffit de regarder l'interface de Facebook en 2012 pour s'en apercevoir. Cependant, des artistes comme Kevin B. Lee, Gabrielle Stemmer ou Chloé Galibert-Lainé utilisent des trucages pour fluidifier ou rythmer le visionnage de leurs « desktop documentaries », c'est-à-dire des coupes, des recadrages, des accélérations, ce qui fausse la continuité de leurs navigations.

Lorsque des œuvres audiovisuelles remploient des vidéos d'Internet, et qu'elles sont ensuite diffusées hors d'Internet, projetées sur grand écran, ou exposées dans des lieux d'art, le changement de contexte de diffusion re-politise ces images. Par exemple, lorsque *Roman national* de Grégoire Beil (2018) est projeté au festival Cinéma du réel ou montré au Palais de Tokyo, le matériau, des images filmées au smartphone par des adolescents et diffusées en direct sur Périscope, accède à une considération esthétique qui le sort de son « point d'origine », un lieu populaire, sans autorité ni fonction artistique. Ce déplacement peut s'accompagner d'une valorisation du matériau qui tient à la fois à l'espace et au contexte dans lequel il est vu et à sa qualification d'« œuvre » associée à un « auteur ». Cette pratique faisant accéder un matériau populaire au rang d'art n'est pas nouvelle et a agité le xx^e siècle. Ici, ces images diffusées en

Siegfried Zielinsky, Erkki Huhtamo ou encore Jussi Parikka, permet entre autres de redéfinir la notion d'archive, en considérant les spécificités du numérique liées au stockage, mais aussi au fait que l'esprit n'a pas accès à la source des documents numériques (à moins de savoir lire le code). L'archéologie des media permet d'avoir une approche « anormale » de l'Histoire, qui s'appuie sur la sérendipité, et qui s'appuie sur les méthodes de l'archéologie pour penser des usages à partir de matériaux, et qui s'intéresse plus au commandement (archê) qu'aux origines. Dans la lignée de l'archéologie du savoir de Michel Foucault, la « media archeology » est une alternative épistémologique visant à construire des concepts qui se penchent sur la matérialité de la mémoire des technologies aussi bien que sur les règles discursives. Voir notamment Camille PALOQUE-BERGES, « Mémoire matérielle d'Internet et Media Archeology », *Réel-Virtuel* n° 3, 2012.

1. *À qui appartiennent les images ?*, op. cit., p. 40.

2. Voir notamment sa présentation à la School of the Art Institute of Chicago en 2014, visible ici : <<https://vimeo.com/108686170>>, consultée le 14 juillet 2021.

3. L'archéologie des media, telle que pensée notamment par

« livestream », c'est-à-dire visionnables en direct, n'ont pas vocation à être rediffusées, enregistrées, revues. Le réalisateur les a enregistrées avec un logiciel dédié, puis remontées. Ce détail semble avoir son importance : si les filmeurs et filmeuses, qui souvent se filment eux/elles-mêmes, ont choisi Périoscope et pas un autre réseau social, c'est sûrement pour le caractère éphémère du contenu ainsi généré, qui permet une forme de spontanéité, d'improvisation, mais aussi une protection. Enregistrer ces images et en faire une œuvre audiovisuelle figée les « sauve » d'une disparition inhérente à leur statut, les transforme en archives, mais cette sauvegarde pose la question éthique du respect de la volonté de ces utilisateurs et utilisatrices, mineurs pour la plupart. En outre, le montage en politise le contenu d'une manière qui échappe à leurs auteurs et autrices, puisque, comme le suggère le titre, le film interroge ces subjectivités au prisme de ce qui les traverse collectivement, à travers un lieu (la France), une époque (2016), une saison (l'été), et un événement (l'attentat survenu à Nice le soir du 14 juillet 2016). Si Grégoire Beil ne prend pas, juridiquement, de risques en ré-utilisant ces images, car toute image diffusée sur Internet échappe à son auteur, le film n'a pas été distribué puisque le flou entourant le droit à l'image a pu freiner les distributeurs. Les questions éthiques et politiques soulevées par ce type d'œuvres sont donc sans cesse remuées et régulièrement débattues. Lors d'une table ronde organisée par le Cinéma Nova de Bruxelles en Décembre 2020, Gaëlle Jones, la productrice du film d'Éléonore Weber *Il n'y aura plus de nuit* admettait s'être préparée avec un avocat au risque de poursuites de la part de l'armée, puisque le film remploie des images réalisées par des militaires en exercice avec des caméras embarquées.

Les espaces de diffusion des œuvres audiovisuelles qui nous intéressent ici permettent souvent de sortir ces vidéos de leur public-cible, et de les porter à la connaissance de regards qui ne s'y seraient probablement jamais posés sans le travail des artistes. Ce mouvement de visibilité peut être un geste politique, à dimension sociologique et anthropologique, invitant à la prise de conscience, et cela peut être une des motivations des artistes. Par exemple, le film *Coming out* de Denis Parrot est à la fois destiné à des personnes

qui pourraient s'identifier aux problématiques citées – et qui trouveraient dans ces témoignages une forme de réconfort – et à sensibiliser, avec pédagogie, des personnes éloignées du sujet¹. Ainsi, le film sorti en salles a pu être visionné par une génération qui ne fréquente pas forcément YouTube. Le film *Present.Perfect* de Shengze Zhu, composé d'enregistrements de « livestreams » sur des plateformes chinoises, montre des personnages peu représentés au cinéma ou dans les médias, comme cette ouvrière du textile ou ce travailleur atteint de nanisme, et invite à prendre le temps du film pour s'intéresser à leur vie, à leur parole. Ce film, diffusé dans des festivals internationaux et primé à Rotterdam, a pu ainsi porter ces images à la connaissance d'un public non chinois, n'ayant pas accès à ces applications. Les images ainsi déplacées, remontées, repensées, appellent à une vision neuve qui en explore des significations nouvelles ou en tout cas renouvelées. Ainsi, Rodolphe Olcese rappelle-t-il, prolongeant la pensée de René Berger, la richesse de l'effet de « dislocation » en écrivant :

Pour que quelque-chose de neuf dans ces images puisse nous atteindre vraiment, il faut les déplacer de leur site ordinaire de diffusion et leur permettre ainsi d'engager une nouvelle topique².

Il ajoute : « Le film en tant qu'il procède de prises de vues existantes faites à des fins qui lui sont étrangères rend possible une ouverture radicale de notre regard à la Réalité », qu'il définit en citant Henri Maldiney comme « ce que nous n'attendions pas³ ».

1. Voir notre entretien avec le réalisateur, publié sur le site du collectif de recherche-crédation « Après les réseaux sociaux » : <<http://after-social-networks.com/fr/publications/>>, consultée le 14 juillet 2021.

2. « Prendre des vues : pratiques de l'archive dans la création contemporaine », dans Claire CHÂTELET, Amanda RUEDA & Julie SAVELLI (dir.), *Formes audiovisuelles connectées. Pratiques de création et expériences spectatorielles*, Presses universitaires de Provence, 2018. Rodolphe Olcese s'appuie dans ce paragraphe sur le texte de René BERGER « Les installations vidéo : au carrefour des topiques », dans *L'Art vidéo et autres essais (1971-1997)*, Zürich, JRP Ringier, 2014.

3. *Ibid.*

Et enfin, il avance que :

ce sont les archives qui pratiquent le film et qui peuvent le porter là où le regard, celui de l'auteur comme le nôtre, ne saurait aller de lui-même¹.

Quand les images du web influencent le cinéma : une dynamique circulaire

Si les images du Web se retrouvent déplacées au cinéma, elles imprègnent la création audiovisuelle contemporaine de plusieurs manières, et c'est à une véritable circulation d'influences que nous assistons. L'augmentation du temps quotidien passé devant un écran transforme en profondeur les habitudes visuelles, du point de vue de la réception comme de celui de la fabrication. Les images d'Internet, et en particulier celles qui nous intéressent ici, les vidéos amateur à caractère documentaire, représentent un contenu de plus en plus familier. Ainsi, l'influence de leur esthétique s'étend à la sphère professionnelle.

D'abord, on a vu de plus en plus régulièrement les médias télévisuels faire appel à des images de type amateur, pour documenter certains événements dont le caractère imprévisible ou dangereux a pu empêcher les journalistes professionnels de réaliser leurs propres images. Cette pratique a pu être mentionnée sous le terme controversé de « journalisme citoyen »². Le succès de ce recours

aux images amateur pourrait s'expliquer en partie par l'effet de réel, la sensation d'authenticité provoquée par l'esthétique amateur. Aussi, ces images « prises sur le vif », à l'esthétique tremblante, ont un caractère spectaculaire voire immersif qui les rendent attrayantes. Ainsi, comme l'a montré André Gunthert dans son ouvrage *L'Image partagée : la photographie numérique*, des journalistes ont pu craindre que les amateurs ne représentent une menace pour leur métier³. Le succès des contenus amateurs et de la culture de la participation sont en effet vus par certains comme un nivellement par le bas des produits culturels. C'est en tout cas la thèse défendue par Andrew Keen dans *Le Culte de l'amateur : comment Internet détruit notre culture*⁴. Pour d'autres comme Patrice Flichy, s'il y a bien un « sacre » de l'amateur, c'est plutôt au profit d'une démocratisation des pratiques⁵. Pour ce dernier comme pour André Gunthert, les sphères professionnelles et amateurs ne se font pas vraiment concurrence, mais cohabitent sans forcément s'opposer. Si des médias comme des artistes utilisent des vidéos amateur, c'est parce qu'ils leur reconnaissent des propriétés spécifiques, la possibilité de procurer une certaine expérience. En effet, c'est parfois moins pour la valeur indicielle de leur contenu que pour les sensations que leur effet de présence procure⁶. Il y aurait un attrait pour ces archives contemporaines, lié à leur esthétique, et qui ne semble pas s'amoin-

1. *Ibid.*

2. Le collectif syrien Abounaddara considère par exemple que « la disparition du journaliste, assumant la responsabilité du reportage, permet de se défaire sur l'informateur indigène anonyme qui poste les images sur YouTube ». Ils s'inscrivent en faux contre cette pratique, notamment dans une tribune intitulée « La guerre au temps du télévampirisme » publiée sur Libération le 14 décembre 2014. Voir : <http://www.libération.fr/planete/2014/12/14/syrie-la-guerre-au-temps-du-televampirisme_1163470>, consultée le 14 juillet 2021. D'autre part, le terme de « journaliste citoyen » implique pour Ulrike Lune Riboni un glissement sémantique qui efface l'aspect conflictuel ou contestataire que pouvaient revêtir les termes de « médiactiviste » ou « whistleblower » (lanceur d'alerte). Voir « La vidéo amateur au journal télévisé », billet posté sur le carnet de recherches en ligne <<https://window.hypotheses.org/>>, consultée le 14 juillet 2021. Enfin, elles sont soumises à des processus de contrôle, de classifications et utilisées à des fins de commu-

nication orientant une « bonne lecture » de ces images, ainsi que le montre Guy Lochard dans « L'appel aux amateurs dans la télé 2.0 », dans LEBLANC G. et S. THOUARD (dir.), *Numérique et Transesthétique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

3. André GUNTHER, *L'Image partagée : la photographie numérique*, Paris, France, Éditions Textuel, 2015.

4. André KEEN, *The Cult of the amateur, How today's internet is killing our culture*, Nicholas Brealey Publishing, 2007.

5. Patrice FLICHY, *Le Sacre de l'amateur, Sociologie des passions à l'ère du numérique*, Seuil, 2010.

6. À ce titre, nous pouvons distinguer des démarches très différentes. Par exemple, le long-métrage documentaire sorti en salles françaises en 2020 *Un pays qui se tient sage* de David Dufresne, compte sur cette valeur indicielle à la fois pour rendre hommage aux engagé·es et blessé·es notamment pendant les manifestations des « gilets jaunes », et à la fois pour alerter l'opinion publique et les pouvoirs publics. L'image ainsi projetée en grand format, parfois ralentie, pourrait conjurer le déni.

drir avec les années, bien que la démocratisation de l'usage des caméras mobiles et de la diffusion de ces images ait donné lieu à une familiarisation avec ce contenu, raréfiant l'effet de surprise. Ainsi, ces documents auraient la capacité de susciter ce que Jaimie Baron nomme « l'expérience audiovisuelle de l'histoire », spécifique à cet « effet d'archive » qu'elle théorise, et dont la clé se trouve non pas dans les objets en eux-mêmes, mais en tant qu'ils provoquent une rencontre avec un spectateur ou une spectatrice, et par conséquent une relation, une interaction. Elle propose de réfléchir à ce qui serait le rôle du « digital » dans la construction d'un « effet d'archive » propre à notre ère numérique. Notamment, l'écrasement des distances géographiques et temporelles qui séparent la fabrication d'une vidéo de sa réception aboutit selon elle à la possibilité de regarder des images comme archives alors qu'elles n'activent pas une disparité temporelle. Pour elle, les œuvres audiovisuelles qui utilisent des archives vidéo d'internet s'appuient sur ce qui serait « une fascination contemporaine pour la disparité intentionnelle » et contribuent à la « fabrication d'une forme alternative d'historiographie audiovisuelle » offrant « l'expérience d'un milieu, de monde quotidiens que nous pourrions (presque) vivre par procuration¹ ». L'influence de l'esthétique amateur dans le paysage audiovisuel contemporain nous encourage donc à une redéfinition de l'archive qui tiendrait dès lors à un certain *rapport aux images* plutôt qu'aux images elles-mêmes, et qui, pour le cas des vidéos de type amateur circulant sur Internet, serait soutenu par les usages et appropriations du matériau encourageant une forme de prise de distance propice à l'expérience de l'archive. Cette influence ne se mesure donc pas uniquement à la quantité d'œuvres qui reprennent des images amateur, mais aussi à toutes celles qui imitent ou reproduisent cette esthétique, afin de provoquer une expérience qui en ait les atouts.

Imitation ou production professionnelle d'images amateur

L'un des genres ayant eu assez massivement recours à l'imitation de cette esthétique, notamment pour son immersivité, est le cinéma d'horreur. Le succès du film *The Blair Witch Project* en 1999, produit avec un budget disproportionnellement inférieur aux bénéfices engendrés, encouragea d'autres équipes à suivre cette voie. Récemment, les films *Unfriended* ont associé l'esthétique de la vidéo amateur (smartphone, webcam) à l'interface de l'écran d'ordinateur. Il est de plus en plus courant que des films de fiction utilisent des images imitant celles prises au smartphone, interface de l'application « photo/vidéo » comprise (par exemple *Happy End* de Michael Haneke). Nous nous intéresserons néanmoins plus particulièrement aux œuvres documentaires, dans la mesure où elles sont susceptibles de se rapprocher de l'effet d'authenticité et de présence du réel des images amateur d'Internet. Ainsi, des films semblent s'inspirer de ces dernières pour produire un contenu original, dont le visionnage n'est pas destiné à Internet. Certains cinéastes professionnels, plutôt que d'aller filmer eux-mêmes un lieu ou des personnes qui les intéressent, choisissent de leur déléguer le filmage en leur confiant une caméra, souvent un smartphone. Les images ainsi réalisées sont hybrides : elles ne sont pas destinées à Internet, mais ressemblent à celles qu'on peut y trouver. Des films comme *Les Sauteurs* de Moritz Siebert, Estephan Wagner et Aboubakar Sidibé (2016), *My Afghanistan* de Nagieb Khaja (2012), *Selfie* d'Agostino Ferrente (2019) ou *Of Land and Bread* d'Ehab Tarabieh (2019), font partie du corpus de films contemporains que j'attribue au dispositif de la « caméra déléguée ». Si ce procédé n'est pas récent dans l'histoire du cinéma (en témoignent notamment les expériences des années 60 des groupes Medvedkine, ou *9m² pour deux*, de Joseph Cesarini et Jimmy Glasberg, un film de 2009 tourné dans des cellules de prison reconstituées en studio), il me semble que ce dispositif s'est transformé avec la multiplication des images amateur diffusées sur Internet, et des applications dédiées à ce type de contenu (YouTube, Snapchat ou plus récemment et plus spécifiquement Tik Tok). Ces films posent des questions intéressantes à la notion de réalisme. En

1. Traduction personnelle depuis l'anglais : « The digital archive effect : historiographies and histories for the digital era ». *The Archive Effect*, chapitre 5, p. 195.

effet, ils semblent parier sur l'effet d'immersivité de la caméra amateur, par son tremblé, par l'apparente spontanéité des choix de mise-en-scène (cadrages, mouvements de caméra) et par l'apparente non-médiation entre le sujet, la situation, et son enregistrement. Cette spontanéité et cette non-médiation sont pourtant d'apparence. En effet, puisque des cinéastes sont à l'origine de ces films, une forme de contrôle subsiste qui dépasse ou en tout cas se mêle aux intentions des filmeurs. Par exemple, si Alessandro et Pietro sont les filmeurs de tous les plans du film *Selfie* duquel ils sont les protagonistes (hormis les plans de vidéo-surveillance, et les quelques plans filmés par d'autres jeunes lors du casting et intégrés au montage), le réalisateur était présent avec eux à chaque instant du tournage qui a duré plusieurs mois. Un ingénieur du son était également présent. Aussi, une grande partie des plans et des scènes sont mise en scène, insufflées, provoquées par le cinéaste. Pourtant, le tournage ne suit pas un scénario ou des dialogues pré-écrits. Le réel survient donc dans un cadre où l'accident se mêle à l'anticipation. Si ces cinéastes choisissent de confier des caméras amateur, en particulier des smartphones, à leurs personnages-filmeurs, et pas des caméras professionnelles, cela semble être en partie parce que les images produites par ces appareils, par leur esthétique identifiable comme « amateur », ont cette capacité particulière à produire un « effet de réel » et un « effet d'archive ». Elles sont les héritières des images de films de famille, dont les caractéristiques esthétiques ont longtemps été déconsidérées, avant d'être revalorisées aujourd'hui et assez largement mobilisées dans le champ des arts visuels. Claire Scopsi, dans un ouvrage dirigé par Benoît Turquety et Valérie Vignaux, soutient que « le regard, volontiers condescendant, porté sur l'amateur et ses pratiques a été profondément bousculé par l'avènement du web¹ » et qu'en conséquence « les espaces amateurs et professionnels ont tendance à

se croiser, se concurrencer ou se compléter² ». Dans une perspective critique, l'imitation, la simulation, la contrefaçon d'images de type amateur dans le cadre de la réalisation d'une œuvre professionnelle peuvent poser des questions d'ordre éthique et politique. En effet, le pacte entre les réalisateurs ou réalisatrices et le public est-il clair ? Pour désamorcer ce reproche, des stratégies de transparence sont employées par les cinéastes. Par exemple, un carton introductif énonce clairement au début d'*Of Land and Bread* le contexte de production ainsi que les intentions militantes du projet :

En 2007, l'ONG de défense des droits humains B'Tselem lance son « Camera Project » et commence à distribuer des caméras aux Palestiniens volontaires en Cisjordanie. Pendant une décennie, les volontaires ont documenté leur vies sous occupation israélienne, dominées par les autorités agressives et les colons illégaux.

Nagieb Khaja se met en scène dans son film *My Afghanistan* avec son chef opérateur pour expliciter la situation : empêché d'accéder à certains territoires sous tension, il confie des smartphones et des cartes mémoires à des habitants afin qu'ils et elles tournent des images pour lui, qu'il intégrera ensuite à son film. La voix-off d'Abou Bakar Sidibé dans *Les Sauteurs* précise que les deux cinéastes allemands lui ont confié une caméra et lui ont donné de l'argent pour qu'il filme, sans quoi il aurait revendu la caméra. Pour *Selfie*, le dispositif est plus dissimulé. L'équipe formée par le réalisateur et l'ingénieur du son n'est jamais visible ou rendue présente, les jeunes protagonistes agissent comme s'ils n'étaient pas là. Toutefois, deux séquences de casting laissent entendre la voix (out) d'Agostino Ferrente et montrent que les images ont été tournées pour servir un projet de film, que les protagonistes ont été identifiés et que les images tournées au smartphone l'ont été uniquement pour le film.

Gestes de résistance

L'un des effets de la démocratisation des gestes d'auto-représentation et auto-diffusion liés aux technologies numériques, est de permettre à des

1. Claire SCOPSI, « Les entretiens de mémoire filmés par des amateurs : l'amateur en histoire à la lumière de l'amateur en cinéma », Benoît TURQUETY, Valérie VIGNAUX (dir.), *L'amateur en cinéma. Un autre paradigme : Histoire, esthétique, marges et institutions*, AFRHC, 2017, p. 330.

2. *Ibid.* p. 329.

personnes ou des groupes isolés, marginaux ou opprimés de s'exprimer, se raconter, se rendre visible. S'exposer, c'est revendiquer un droit, un droit à être visible, être vu, être pris en compte, « être inclus dans l'image de la communauté humaine¹ ». George Didi-Huberman voit dans cette revendication de visibilité un geste profondément politique, et loin d'être individualiste. Il s'effectue au nom de la « nécessité d'une reconnaissance de l'autre », « ce qui suppose de le reconnaître à la fois comme semblable et comme parlant », « comme si était introduite, résumée à l'extrême de cette expectative, la possibilité même de faire peuple² ». S'exposer, c'est espérer, appeler un regard. Il y a cependant un caractère réflexif dans la constitution de son image à l'autre, « être soi c'est être à soi, être exposé à soi³ ». Ce désir et cet espoir renvoie à ce que le philosophe Axel Honneth appelle « la lutte pour la reconnaissance », et qui motive les rapports sociaux en ayant notamment pour finalité d'acquiescer ou de conforter l'estime de soi⁴. Avec les images amateur diffusées massivement sur Internet, il semble que l'on assiste à l'inévitable distribution des parts et des places au sein de ce que Jacques Rancière nomme « le partage du sensible⁵ ». C'est souvent avec le désir de contribuer à rééquilibrer ces parts que les cinéastes souhaitent confier des caméras à des personnages souvent laissés pour compte de la scène du visible. On remarque que les films qui utilisent ce dispositif participent d'une forme de résistance contre des situations d'oppression variées mais qui ont en commun l'empêchement des corps, ou une privation de liberté. Cette lutte par l'image s'apparente à une volonté de créer de l'archive, au sens de combler un manque, un angle mort de la scène du visible. Pour que cette image manquante⁶ ne le soit

plus, il semble que le médium cinématographique soit privilégié, en ce qu'il enregistre le mouvement et le son, et donc permet de faire circuler une parole, de donner à voir des corps en vie, criants d'humanité. Plutôt que de donner la parole à ces personnes en les filmant parler, la démarche ici est de déléguer les moyens d'expression qui sont ceux du cinéma, en faisant parler non seulement la bouche, mais aussi l'œil et la main, par l'intermédiaire de la caméra.

Quand le cinéma retourne sur Internet

Enfin, dans la perspective de prendre en compte les circulations des images entre Internet et le cinéma comme circulaires, procédant par allers-retours, par rencontres et par visites, il convient de mentionner certains cas intéressants de plans destinés au cinéma et finalement visibles sur Internet. Hormis les différentes plateformes de visionnages qui permettent de regarder des films, nous pouvons citer l'exemple du film *Of Land and Bread* d'Ehab Tarabieh. Comme expliqué précédemment, il s'agit d'un projet initié par une ONG et par le réalisateur-monteur, et destiné à devenir un long métrage distribué comme tel. Le film, qui a été diffusé en festivals⁷ et n'est pas en libre accès sur Internet, est en réalité composé de plusieurs courts-métrages qui ont chacun un titre, et fonctionnent comme des chapitres. Certains ont été diffusés sur Internet indépendamment du projet de film, sur la chaîne Youtube ou le site de Bt'selem. Parmi eux, certaines vidéos ont été largement partagées et re-diffusées, par des organismes d'information comme Euronews ou France 24⁸.

1. Jacques RANCIÈRE, *Chroniques des temps consensuels*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 64.

2. Georges DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 14.

3. *Ibid.*, p. 103. Dans ce passage, G. Didi-Huberman propose une « réflexion sur l'en-soi à partir de l'exposition ».

4. Axel HONNETH, *La Lutte pour la reconnaissance*, traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Éditions du Cerf, 2000.

5. Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

6. Cette expression renvoie notamment à l'ouvrage collectif éponyme publié par Les Carnets du Bal (n° 3) et dirigé par

Dork Zabunyan en 2012, suite au séminaire organisé sur le sujet à l'EHESS en 2011. Dork Zabunyan y propose de distinguer les images manquantes ainsi : « les images qui n'ont jamais existé, celles qui ont existé mais ne sont plus disponibles, celles qui ont rencontré trop d'obstacles pour pouvoir être prises ou enregistrées, celles que notre mémoire collective n'a pas retenues ».

7. Notamment Visions du réel, l'IDFA... Il a été programmé sur la plateforme payante Tènk.

8. C'est notamment le cas du chapitre intitulé sobrement « The bicycle », et montrant des soldats israéliens confisquant la bicyclette d'une petite fille. Voir : <<https://www.facebook.com/fr.euronews/videos/10154080083538110>>, consultée le 14 juillet 2021.

Conclusion

La création audiovisuelle contemporaine des décennies passées et à venir est marquée par les transformations des habitudes visuelles liées au numérique. Au moment où cet article fut rédigé, les salles de cinéma en France sont fermées pour raisons sanitaires, et le temps passé devant un écran d'ordinateur ou de smartphone ne cesse d'augmenter, à mesure que ces derniers remplacent les interactions sociales physiques. Les images qui circulent sur Internet prennent de plus en plus de place dans nos vies, s'invitant tant dans les sphères professionnelle que personnelle, dans notre rapport à l'information, au divertissement, à la culture, à la consommation et même au militantisme. Face à ce qui pourrait être vu comme un « trop-plein » d'images, les artistes (et d'autant plus lorsque les déplacements et les possibilités d'interaction sont limités) puisent dans ce que Peter Szendy nomme « le supermarché du visible » et participent de ce qu'il nomme « l'iconomie », c'est-à-dire l'économie propre à cette circulation¹. Celle-ci, avec les questions inédites de stockage, de tri, de labeur humain et non-humain qu'elle pose, invite à une redéfinition de la notion d'archive, ou en tout cas à son examen approfondi à la lumière de ces enjeux spécifiques. L'art, et en particulier le cinéma, semblent permettre de regarder ces images d'Internet, et tout particulièrement les vidéos amateur à caractère documentaire, comme des archives, ce qui implique de proposer une expérience de l'Histoire. Ces créations participent d'une forme d'interruption du flux invitant à prendre le temps de poser un regard, sensible et critique, sur ces images. Ainsi elles répondraient à ce que Susan Sontag appelait de ses vœux en 1977 : une « écologie appliquée aux images² ». C'est cette expression qu'Ernst Gombrich avait choisie en 1983 pour titrer son recueil consacré au « milieu social des images³ ». Dans cette iconomie, remployer les images d'Internet,

les re-crée, les regarder ou les imiter à travers des dispositifs cinématographiques inventifs et attentifs à leurs particularités, leur capacité à dire quelque chose d'un lieu et d'un temps, apparaît comme une manière de ré-injecter de l'humain dans un environnement régi par des machines au service d'intérêts capitalistes⁴. Ainsi, ce sont des humains, filmeur·euses, filmé·e·s et artistes, qui, en fabriquant des archives, court-circuitent ces intérêts. Leurs gestes ont donc une portée politique. Le rôle de celles et ceux qui regardent ces œuvres et les commentent est d'en réfléchir les enjeux, et de reposer pour chacune d'elles, les questions éthiques et politiques qu'elle soulève.

Ariane PAPILLON

1. P. SZENDY, *Le Supermarché du visible : essai d'iconomie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.

2. S. SONTAG, *On photography* (1977), New York, Picador : Farrar, Straus and Giroux, 2001.

3. E.H. GOMBRICH, *L'Écologie des images*, A. Lévêque (trad.), Paris, Flammarion, 1983.

4. C'est le terme d'« écologie des images » qui a été choisi par les équipes du Centre Pompidou pour la 16^e édition du festival « Hors pistes ». Voir : <<https://www.centrepompidou.fr/fr/horspistes2021>>, consultée le 14 juillet 2021.

Comité scientifique

Karin Badt (Université Paris VIII)
Patrick Barrès (Université Toulouse II)
Omar Calabrese (Université de Bologne)†
Dominique Chateau (Université Paris I)
Tom Conley (Université de Harvard)
Marc Jimenez (Université Paris I)
Raffaele Milani (Université de Bologne)
Pere Salabert (Université de Barcelone)
Anne Sauvagnargues (Université Paris X)
Olivier Schefer (Université Paris I)
Ronald Shusterman (Université Bordeaux III)
Karl Sierck (Université de Iéna)

Comités de lecture et de rédaction

Vangelis Athanassopoulos
Nicolas Boutan
Gary Dejean
Vincent Granata
Anaïs Goudmand
Aurélien Journée-Duez
Cyrielle Lévêque
Cécile Mahiou
Mélodie Marull
Judith Michalet
Benjamin Riado
Diego Scalco
Bruno Trentini
Perin Emel Yavuz

Coordination du numéro

Cyrielle Lévêque et Mélodie Marull

Relecture des articles

Sarah Coulaud

Illustration de couverture

Marine Froeliger, *Méta-archive*, déploiement d'*Ourobouros* #10, 2021

Siège social

2, rue de Châteaudun – 94200 Ivry-sur-Seine

Site internet

<<http://www.revue-proteus.com/>>

Pour tout contact

contact@revue-proteus.com

Numéro 17 – juillet 2021

Proteus 2021 © tous droits réservés

ISSN 2110-557X