

Giovanna Zapperi

Introduction

Cet ouvrage se focalise sur des pratiques artistiques qui ont recours à des matériaux d'archive, qu'il s'agisse de documents « authentiques » ou entièrement fictionnels. Ces pratiques se situent au croisement entre une approche conceptuelle et une critique de la culture, en ce que cette dernière a pu mettre en question les notions courantes d'histoire, de mémoire, de temporalité et d'identité. Les usages de l'archive dans l'art se situent dans un espace liminaire entre la représentation et la production du passé, entre le réel et la fiction, le public et le privé, l'objectivité et la subjectivité. Cette ambivalence est l'un des effets de la critique de la culture impulsée par les théories féministes et postcoloniales qui ont mis en évidence comment ce que nous considérons comme « réel » est pris dans un ensemble de discours, de relations et de subjectivités. L'archive s'est imposée comme un matériau artistique susceptible d'ouvrir des possibilités inédites d'expérimentation avec le savoir historique et avec ce qui est souvent conçu comme un discours de l'objectivité. La question du savoir est au cœur de cette problématique dans la mesure où les artistes interrogent l'autorité du document – son caractère de témoignage et d'objectivité – tout en proposant de penser l'art comme une pratique de la connaissance.

La réactivation du passé à travers les pratiques du *found footage*, du collage, du montage ou de l'accumulation de documents est devenue l'un des traits les plus marquants, dans l'art, d'un questionnement sur la production du savoir dans ses implications politiques et idéologiques. L'expérimentation artistique permet d'explorer des formes alternatives d'écriture de l'histoire qui prennent pour point de départ les omissions, les absences et ce qui a été délibérément occulté ou détruit. Dans les pratiques artistiques dont il est question dans ce livre, l'enquête historique et documentaire se mêle souvent à la fiction, à l'interprétation ou à des points de vue subjectifs et discordants. Le recours aux documents va rarement de soi et l'incertitude persiste aussi bien vis-à-vis de leurs effets de réalité que de l'authenticité de l'image documentaire.

En 2004, Hal Foster a proposé de lire ce qu'il appelait un « archival impulse » dans l'art contemporain comme une nouvelle configuration de l'art aux prises avec le problème de l'information et de l'accessibilité qui permet de rendre physiquement présentes des traces documentaires souvent perdues

ou dispersées¹. Dans un essai consacré à l'artiste nord-américain Matthew Buckingham, Mark Godfrey a avancé ensuite la notion d'« artiste en historien » pour interpréter la manière dont il est possible, dans le champ de l'art, d'inventer un langage susceptible de développer une critique des narrations dominantes de l'histoire². Les interventions réunies dans cet ouvrage interrogent précisément l'articulation entre l'information et la critique, à travers une multiplicité d'approches capables d'imaginer des configurations inédites du rapport entre esthétique et politique. Cette perspective implique l'idée d'un dialogue avec les courants de la théorie critique qui, depuis quelques décennies, ont interrogé l'objectivité de l'histoire en tant qu'effet et produit d'un regard eurocentrique et patriarcal.

PRATIQUES ARTISTIQUES ET PRODUCTION DE SAVOIR

Peut-on avancer l'hypothèse que les pratiques artistiques contemporaines, ses espaces et ses activités, sont en passe de devenir des lieux de production de savoir ? Ce livre explore la possibilité de penser l'art comme une manière d'expérimenter avec la connaissance en se situant dans un registre qui ne relève pas seulement de l'information ou de la consommation, mais qui renvoie à l'actualisation et au processus consistant à faire émerger ce qui demeure inconnu. Irit Rogoff a remarqué, à ce propos, que la séparation traditionnelle entre l'artiste et le théoricien devrait être repensée à la lumière d'un ensemble de positions dans lesquelles la théorie et la pratique s'entremêlent. Art et théorie apparaissent de plus en plus étroitement liés dans des processus de production de savoir qui font que nous ne pouvons plus poser la question « qu'est-ce qu'un artiste ? » sans nous interroger sur « ce que c'est qu'un théoricien »³. Dans le contexte des transformations qui affectent notre présent, les artistes sont en effet animés par un désir de savoir qui correspond à la nécessité de se forger les connaissances nécessaires pour faire face à la complexité du XXI^e siècle.

Dans cette nouvelle articulation entre l'art et une forme de production critique du savoir, l'objectivité est prise en compte comme un effet du pouvoir qui renvoie à un ensemble de rapports de force stratifiés dans le temps. L'appropriation subjective, la narration non linéaire, le fragment ou l'allégorie deviennent ainsi autant de contre-stratégies susceptibles de questionner la position de celui ou de celle qui se trouve confronté(e) aux documents d'archive. Ces questions se traduisent dans des formes d'expérimentation que j'appellerai des « tactiques critiques », où la mémoire se configure comme une temporalité subjective. Un usage critique de l'archive devient alors une sorte

1. FOSTER Hal, « An Archival impulse », *October*, n° 110, automne 2004, p. 4.

2. GODFREY Mark, « The Artist as Historian », *October*, n° 120, printemps 2007, p. 170.

3. ROGOFF Irit, « From Criticism, to Critique, to Criticality », *transversal*, n° 8, 2006, <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en> (consulté le 11 décembre 2014).

de restitution, dans le présent, d'une information historique souvent perdue ou oubliée. Les œuvres et les approches dont il est question dans ce livre mettent en évidence le caractère fragmentaire de la mémoire, tandis que la représentation des faits historiques apparaît comme un matériau récalcitrant, qui prend la forme d'un ensemble de traces, souvent énigmatiques. Cette posture critique suggère qu'une forme de connaissance historique est en train d'émerger dans le champ de l'art : le recours aux documents d'archive dans l'art donne lieu à des enquêtes et à une appropriation critique des méthodes de la recherche historique.

À partir de ces considérations, les contributions réunies dans cet ouvrage examinent les œuvres tant du point de vue des objets que de celui des procédés et des méthodes employés, dans la tentative de faire émerger leur potentialité pour une critique du présent. Qu'ils soient rédigés par des artistes, des critiques ou des théoriciens, les textes ici rassemblés s'approprient des outils théoriques et méthodologiques transdisciplinaires qui font appel à l'histoire, à la philosophie, à l'ethnographie et à d'autres domaines du savoir.

Prendre en compte des productions artistiques dans cette perspective signifie considérer l'art non pas comme un objet d'étude, mais comme une activité qui interroge la complexité de notre présent. La perspective du présent est en effet constitutive du regard qu'artistes et chercheurs posent sur le passé : les problèmes qui nous occupent aujourd'hui orientent les questions que nous posons au passé. Si, comme l'écrivait Walter Benjamin, l'image du passé n'existe qu'à partir du temps présent, le regard contemporain permet d'arrêter ce passé, de le faire exister⁴. La transposition de documents d'archives dans le domaine du sensible pose la question du statut de l'image dans la production du savoir. D'après Benjamin, l'image et le temps entretiennent une relation constitutive, parce que c'est en le visualisant que le passé apparaît tangible et reconnaissable. On pourrait avancer à ce propos que l'opération consistant à écrire l'histoire implique toujours, dans une certaine mesure, le domaine de la vision. Comme l'indique l'historien François Hartog, la notion même d'évidence de l'histoire fait appel à la vision, dans la mesure où la narration historique transforme le lecteur en spectateur, afin de mieux l'affecter par le récit, comme s'il était réellement présent : « L'histoire est d'abord œil, non pas regard détaché ou ironique, mais, tout au contraire, œil vivant de celui par l'intervention et la présence de qui advient la visibilité⁵. »

Alors que la remise en cause de l'autorité du récit se trouve au cœur des approches dont il est question dans ce livre, que reste-t-il du lien entre la connaissance historique et la vision ? Le domaine de la vision implique-t-il nécessairement l'instauration d'un régime d'autorité et de vérité ? L'une des visées de cet ouvrage serait de voir comment il est possible, dans l'art,

4. BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire » (1940), in *Œuvres III*, traduit de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard/Folio, 2000, p. 427-443.

5. HARTOG François, *Évidence de l'histoire*, Paris, Gallimard/Folio, 2007, p. 181.

d'esquisser des possibilités alternatives de conduire une enquête historique à travers l'image qui se fonderaient sur le désir de penser le présent à travers le passé, de reconfigurer, donc, le temps et l'histoire à travers l'image, au-delà et en deçà de toute évidence.

LE « TOURNANT DOCUMENTAIRE »

La notion d'archive est pensée ici aussi bien du point de vue de l'accumulation, qu'elle soit systématique ou non, de données, d'images et de documents, qu'en tant que récit fragmentaire issu d'une recherche historique susceptible d'agencer des documents existants dans une nouvelle configuration. Okwui Enwezor a remarqué que le film et la photographie, qui renvoient, par les caractéristiques qui leur sont propres, à la mémoire, à l'identité et à l'histoire, se sont imposés comme les médias privilégiés de ce tournant⁶. L'intérêt des artistes pour le documentaire a été qualifié, un peu rapidement, de « tournant documentaire » dans l'art : en effet, des notions telles que « documenter la vérité » ou « exposer le réel » sont devenues des mots d'ordre dans les pratiques artistiques les plus engagées. On peut situer ce tournant au moment de la Documenta 11 à Kassel en 2002, organisée par Okwui Enwezor, qui avait placé en son centre les images en mouvement et, plus largement, les formes documentaires comme moyen privilégié d'appréhender la complexité des enjeux géopolitiques du présent. L'exposition essayait de se confronter à un ensemble de problématiques qui concernaient le lien entre la photographie, le film ou la vidéo et la notion de véricité, s'interrogeant sur les stratégies susceptibles de rendre visible ce qui apparaissait refoulé ou marginalisé⁷. Ces questions ont été particulièrement importantes à un moment caractérisé par la multiplication des modes d'information et par la perception partagée de l'inaéquation des médias traditionnels à rendre compte de la réalité des formes de vie et des conflits qui traversent le monde.

L'émergence de pratiques artistiques fondées sur la réactivation d'archives est profondément liée à ce « tournant documentaire » dans la mesure où le document entretient un rapport complexe avec le réel et sa représentation. Catherine Russel a remarqué que, dans l'art comme dans le cinéma expérimental, l'appropriation d'images d'archives ouvre la possibilité d'un questionnement de l'authenticité et donc de l'autorité du document. Une fois appropriée, la séquence ou l'image d'archive est réinvestie dans un nouvel agencement qui peut entraîner une dissolution des discours de la maîtrise, de l'authenticité

6. ENWEZOR Okwui, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, cat. d'exp., New York, International Center for Photography/Steidl, 2008, p. 11-46.

7. Ces questions relatives à la Documenta 11 et au-delà sont notamment élaborées dans ENWEZOR Okwui, « Documentary/verité: bio-politics, human rights, and the figure of "truth" in contemporary art », in M. Lind et H. Steyerel (dir.), *The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2008, p. 62-102.

et de l'autorité propres à la représentation du réel, à travers la fragmentation, l'interruption et la manipulation de l'archive⁸. Les artistes dont il est question dans ce livre opèrent précisément dans la perspective selon laquelle l'archive n'est jamais considérée dans sa neutralité objective, mais comme un fragment dont l'appropriation permet de mettre en lumière les contradictions et l'inscription dans une histoire stratifiée de la domination.

L'inclusion d'images et de formats qui entretiennent a priori un rapport avec l'information et la véricité dans le domaine de l'art a entraîné une transformation des pratiques et des poétiques artistiques, ouvrant « une zone de conflit dans laquelle différentes idées de l'art (et de son rapport à la vie) s'affrontent et se transforment mutuellement⁹ ». Du point de vue des formes adoptées, il s'agit souvent de travaux qui s'inscrivent dans le cadre plus large de la dissolution de l'objet d'art traditionnel, dans le prolongement de démarches fortement autoréflexives, c'est-à-dire centrées sur une interrogation de leurs conditions de production et d'exposition, sur les langages, sur les institutions de l'art, sur les hiérarchies internes au système de l'art. Cette crise de l'objet artistique, que l'on peut faire remonter aux années 1960-1970, a ouvert la possibilité de comprendre l'art comme une série de processus, d'interventions, d'investigations et de manières d'habiter le monde. La crise de l'objet artistique, qui caractérise en général tout le xx^e siècle, a produit des formes singulières dans la conjoncture historique actuelle, notamment dans la convergence des pratiques intellectuelles et créatives. La distinction entre théorie et pratique est remplacée par la perception qu'il s'agit plutôt de deux aspects entremêlés : l'artiste, le théoricien, l'historien et le *curator* deviennent des figures de plus en plus proches.

THÉORIE ET PRATIQUE

Les contributions réunies dans cet ouvrage sont issues d'un cycle de conférences que j'ai organisé avec Alejandra Riera en 2011-2012 à l'École nationale supérieure d'art de Bourges, proposant d'aborder les usages de l'archive dans l'art dans leurs multiples significations politiques. C'est la raison pour laquelle nous avons choisi de faire interagir théorie et pratique en prenant pour point de départ le rapport que l'art entretient avec la constitution du savoir, y compris dans ses formes les plus critiques. L'inscription de ce projet dans un cadre pédagogique nous a conduits à décliner la problématique selon une série de questions qui ont fait l'objet d'une réflexion collective dans le cadre d'un séminaire parallèle au cycle de conférences. Les questions abordées avec les étudiant(e)s touchent au caractère expérimental d'une pratique artistique qui s'intéresse à la question du savoir : quel type de savoir une recherche

8. RUSSELL Catherine, *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*, Durham, Duke University Press 1997, p. 238-246.

9. LIND Maria et STEYEREL Hito, « Introduction », *The Greenroom*, *op. cit.*, p. 15.

artistique est-elle susceptible de produire ? Quels sont ses méthodes et ses objets ? Quelle différence y a-t-il entre une approche artistique et celle de l'historien ou du chercheur ? Comment penser un travail sur les archives à partir de l'art, c'est-à-dire à partir d'un ensemble de méthodes et de procédés qui ne visent pas nécessairement l'objectivité ou la vérité ?

Les questions relatives à l'archive comme fiction historique, aux rapports de force issus de la colonisation et à la réactivation des traces des sujets subalternes ont surgi dans leur imbrication avec les contradictions de notre présent postcolonial. Chacune des interventions réunies dans ce livre éclaire un aspect singulier de la question à partir d'une perspective située et délibérément partielle. Il s'agit en effet d'envisager différentes manières de penser l'archive dans ses dimensions culturelle, sociale et esthétique, ainsi que la création d'archives (réelles ou imaginaires) permettant de faire émerger des histoires marginales ou refoulées. Les contributions sont ici présentées autour de trois axes thématiques qui recoupent des interrogations plus générales : « Faire Histoire », « Épistémologies de l'archive » et « Actualisations critiques ». Ces trois axes renvoient aux méthodes et aux procédés de l'enquête documentaire, à la critique du savoir à travers des procédés artistiques et à la possibilité de penser la relation entre le passé et le présent comme une relation transformative.

La première partie, intitulée « Faire Histoire », envisage les pratiques et les méthodes employées dans les usages de documents en proposant un parallèle entre recherche historique et recherche artistique. L'essai de Sophie Wahnich montre à quel point l'historienne aux prises avec les archives se trouve confrontée à un matériau dont l'évidence documentaire repose sur un ensemble de processus historiques dans lesquels le vrai et le faux se mêlent constamment. Comment interpréter le désir d'archive qui anime de nombreux artistes contemporains ? Cette question, que Wahnich pose dans son texte, est au cœur de l'intervention de Nataša Petrešin-Bachelez, qui aborde les formes d'archivage initiées par les artistes de l'ancien Bloc de l'Est face à une narration « canonique » de l'histoire de l'art moderniste centrée sur l'Europe Occidentale. Cette perspective minoritaire permet en effet, à travers la mise au jour d'un ensemble de contre-narrations, de s'en prendre à la construction d'une histoire de l'art en tant que récit linéaire et homogène, dont les limites géographiques coïncident avec celles de l'Occident. Dans une même perspective de critique historique, le texte de Teresa Castro étudie la résurgence du passé colonial portugais dans le travail récent de quelques artistes (Filipa César, Andreia Sobreira, Mathieu Klebeye Abonnenc) qui s'approprient d'un ensemble de documents dans des travaux qui se situent à mi-chemin entre le film documentaire et l'installation. À travers l'analyse de leurs œuvres, Teresa Castro esquisse des hypothèses concernant les méthodes et les pratiques employées par ces « artistes-historiens » pour « faire histoire » à partir de témoignages et d'archives redécouvertes. La série photographique de Florence Lazar – accompagnée d'un texte de Dean Inkster – montre, quant à elle, une

séquence oubliée de l'histoire politique française de la fin du xx^e siècle, liée en particulier au groupe Socialisme ou Barbarie. Les documents issus d'archives privées sont mis en situation avec des corps, notamment celui d'un jeune garçon, qui présentent les documents (livres, brochures et revues) littéralement face à la caméra, comme si le corps était une sorte d'intermédiaire entre le passé et le présent.

La deuxième partie du livre, intitulée « Épistémologies de l'archive », aborde l'imbrication de l'archive avec la constitution d'un savoir-pouvoir qui distribue et organise les regards et les prises de parole, tout en explorant les procédés à travers lesquels se construit une archive, notamment dans le cadre d'une recherche artistique. La réflexion de Vincent Meessen sur l'œuvre intitulée *Folklore* de Patricia Esquivias souligne les résonances du travail de l'artiste avec celui de l'historien, à la recherche « d'un possible équilibre entre l'objectivité à jamais incomplète de l'objet d'étude et la subjectivité propre de l'historien ». Ce texte, qui dialogue de manière étroite avec le travail artistique de Vincent Meessen lui-même – qui fait l'objet d'une conversation avec Olivier Marboeuf dans la troisième partie du livre –, permet de mettre au jour le degré d'incertitude impliqué dans toute approche documentaire, renvoyant à la subjectivité et au désir de celle qui agence les documents dans une nouvelle disposition. Dans ma contribution, qui porte sur un ensemble de travaux de Fiona Tan basés sur l'appropriation de films ethnographiques du début du xx^e siècle, je m'interroge sur la représentation du temps découlant de l'utilisation de documents d'archive. La réactivation de fragments de films ethnographiques permet d'interroger les notions d'autorité et d'objectivité du regard documentaire, ouvrant ainsi la possibilité de rendre visibles les rapports de force et l'asymétrie entre le regardeur et le regardé. Le travail de Pauline Boudry et Renate Lorenz propose une démarche archéologique dans laquelle une reconstruction basée sur la recherche documentaire s'accompagne, au sens fort, d'une « actualisation ». Leur contribution *Salomania*, qui fait référence au film et à l'installation du même nom réalisés en 2009, interroge les appropriations successives de la figure de Salomé dans la modernité à travers une « archéologie queer » susceptible d'explorer à la fois les mécanismes d'invisibilisation des sujets queer et les processus de subjectivation véhiculés par cette figure.

Les textes présentés dans la troisième partie, intitulée « Actualisations critiques » interrogent le regard posé sur le passé du point de vue de ce que j'appellerais une actualité créatrice qui pense le rapport passé-présent dans le cadre d'une pratique transformative. Le souci de traduire le document d'archive à travers des gestes porteur d'une potentialité de transformation est notamment au cœur des contributions d'Alejandra Riera et de Virginia Villaplana, deux artistes qui se sont intéressées à l'histoire coloniale et à ses représentations. La contribution de Virginia Villaplana reconstruit l'histoire d'une expédition ethnographique du siècle dernier qui a servi de cadre à la réalisation de son installation filmique *Monde Paradis Perdu*. L'artiste y propose

une ethnographie expérimentale interrogeant le regard que l'ethnologue du début du siècle a posé sur les populations indigènes. La réflexion d'Alexandra Riera s'interroge sur notre relation au présent lorsque notre regard est confronté à des documents qui renvoient à la violence infligée en contexte colonial. Son texte prend pour point de départ un geste plastique de Sybil Coovi-Handemagnan, étudiante (maintenant diplômée) de l'École nationale supérieure d'art de Bourges, qui consiste en la manipulation de photographies issues de la collection anthropologique du prince Bonaparte. À partir d'une lecture du texte de Michel Foucault intitulé *La vie des hommes infâmes*¹⁰, Judith Revel propose de penser l'archive en tant qu'instrument critique pour le présent dans la perspective d'une ontologie critique de l'actualité, qui serait capable de se reconnaître dans les traces infimes de vies qui ont été touchées à un moment ou à un autre par la violence du pouvoir. La possibilité d'un usage critique de l'archive est l'une des questions abordées par Olivier Marboeuf et Vincent Meessen, dans la conversation publiée en conclusion de ce livre, qui prend pour point de départ le travail de Meessen et le travail commun sur la hantise du fait colonial.

10. FOUCAULT Michel, « La vie des hommes infâmes », *Dits et écrits*, t. II : 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 237-253.