

ALL

---

# TRANSVERSALL

Revue de l'École Doctorale Arts, Lettres, Langues de l'UBL

Archive(s) et création(s)

Numéro 2

Septembre 2019

# TransversALL

Revue de l'École Doctorale Arts, Lettres, Langues de l'UBL

## Direction

**Pierre-Henry FRANGNE**, Professeur en esthétique et philosophie de l'art,  
Université Rennes 2, directeur de l'ED ALL

## Comité éditorial

**Hélène AVERSENG**, doctorante en littérature médiévale, Université d'Angers

**Élodie LE BELLER**, doctorante en histoire de l'art, Université Rennes 2

**Allison LE DOUSSAL**, doctorante en littérature grecque, Université de Nantes

**Marie ROUSSEAU**, doctorante en esthétique, Université Rennes 2

Pour ce numéro :

Comité de lecture ALEF

**Dimitri KERDILES**, docteur en musicologie, Université Rennes 2  
**Simon DANIELLOU**, docteur en études cinématographiques, Université Rennes 2  
**Marie BULTÉ**, maître de conférences en littérature francophone, Université de Lille  
**Romain COURAPIED**, docteur en littérature française, Université Rennes 2  
**Jeanne LE GALLIC**, docteure en études théâtrales, Université Rennes 2

Comité scientifique

**Pierre-Henry FRANGNE**, Professeur en esthétique et philosophie de l'art, Université Rennes 2,  
directeur de l'ED ALL  
**Eugenio AMATO**, Professeur en langue et littérature grecques, Université de Nantes,  
directeur adjoint de l'ED ALL  
**Carole AUROY**, Professeure en littérature française, Université d'Angers, directrice adjointe de l'ED ALL  
**Isabelle DURAND**, Professeure en littérature comparée, Université de Bretagne Sud,  
directrice adjointe de l'ED ALL  
**Patricia LOJKINE**, Professeure en littérature française, Le Mans Université, directrice adjointe de l'ED ALL  
**Hélène MACHINAL**, Professeure en littérature britannique, Université de Bretagne Occidentale,  
directrice adjointe de l'ED ALL  
**Michel FEITH**, Maître de conférences en littérature américaine, Université de Nantes,  
membre du Conseil de l'ED ALL  
**Chrystelle FORTINEAU-BREMONT**, Professeure en linguistique hispanique, Université Rennes 2,  
membre du Conseil de l'ED ALL  
**Nathalie GARRIC**, Professeure en sociologie du langage, Université de Nantes,  
membre du Conseil de l'ED ALL  
**Sophie GUERMÈS**, Professeure en littérature française, Université de Bretagne Occidentale,  
membre du Conseil de l'ED ALL  
**Delphine LETORT**, Professeure en cinéma américain, Le Mans Université, membre du Conseil de l'ED ALL  
**Timothée PICARD**, Professeur en littérature comparée, Université Rennes 2, membre du Conseil de l'ED ALL  
**Ivan TOULOUSE**, Professeur en arts plastiques, Université Rennes 2, membre du Conseil de l'ED ALL  
**Emmanuel VERNADAKIS**, Professeur en littérature anglophone, Université d'Angers,  
membre du Conseil de l'ED ALL



# SOMMAIRE

*Éditorial,*  
par Hélène AVERSENG, Élodie LE BELLER, Allison LE DOUSSAL et Marie ROUSSEAU.....9

*Remerciements,*  
par Marie BULTÉ, Romain COURAPIED, Simon DANIELLOU, Dimitri KERDILES et Jeanne LE GALLIC.....11

*Introduction,*  
par Dimitri KERDILES.....13

## I. POLITIQUES CONTEMPORAINES DE L'ARCHIVE

*Les archives, l'archive : les mots et les choses aujourd'hui,*  
par Patrice MARCILLOUX.....25

*De la trace à l'archive : repères pour penser la question des traces à l'heure du numérique,*  
par Alexandre SERRES.....39

*La recherche à travers les notions de « désordre » et d'« absence » du répertoire,*  
par Jérôme ALLAIN.....55

*Herstories : les archives du collectif artistique féministe Double X (Los Angeles, 1975-1985),*  
par Émilie BLANC.....67

*L'autobiographie homosexuelle et la patriarchive,*  
par Romain COURAPIED.....89

## II. DE L'ARCHIVE À L'ŒUVRE

*Archives et création sonore : quelles modalités d'association ?*  
par Séverine LEROY.....111

*Restauration et captation du support : des modèles structurels pour penser la relation des artistes contemporains aux archives,*  
par Lise LERICHOMME.....129

## III. LA FICTION COMME ARCHIVE

*De l'hyper-réalité au post-documentarisme ? Mutations du théâtre contemporain de langue allemande,*  
par Alice VENNEMANN.....155

*Different Trains ou la fiction documentaire,*  
par Pierre-Yves MACÉ.....169

*Les Aubes écarlates de Léonora Miano : contre l'oubli de l'histoire, des archives à réinventer,*  
par Marie BULTÉ.....181

*Initials MM (Marilyn chez les autres),*  
par Éric THOUVENEL.....195



## ÉDITORIAL

Hélène AVERSENG, Élodie LE BELLER, Allison LE DOUSSAL et Marie ROUSSEAU  
*Comité de rédaction*

Avec ce deuxième numéro, *TransversALL* poursuit son objectif de représentation des travaux de recherche pluridisciplinaires menés au sein de l'École Doctorale ALL « Arts, Lettres, Langues » de l'Université Bretagne Loire. *TransversALL* a vu le jour en janvier 2019 avec un premier numéro intitulé « Fabriquer le héros, construire la frontière », qui posait les fondements d'une revue doctorale à caractère *transversal*, représentative de la diversité mais aussi de la rigueur scientifique des recherches des doctorants. La revue poursuit maintenant son travail et son ambition de diffusion des activités de l'ED ALL avec ce deuxième numéro, qui marque aussi son rythme de publication futur. La revue paraîtra à raison de deux numéros par an, en janvier et en septembre, soit pour chaque rentrée semestrielle. Ainsi *TransversALL* reflètera à chaque semestre les récents travaux des doctorants et contribuera au dynamisme des recherches et des événements effectués à l'échelle de l'ED ALL.

Les travaux doctoraux d'ALL sont d'autant mieux représentés dans ce numéro qu'ils sont le fruit d'événements organisés par une équipe de doctorants et jeunes chercheurs de l'Université Rennes 2 : le laboratoire ALEF (Arts, Littératures, Échanges, Frontières). Fondé en 2011, ALEF est constitué de doctorants des équipes d'accueil Arts : pratiques & poétiques (EA 3208), du Centre d'études des langues et littératures anciennes et modernes (EA 3206) et d'Histoire & critique des arts (EA 1279), toutes dépendantes de l'ED ALL. Le laboratoire ALEF s'est constitué et a évolué dans une constante perspective de recherche collective et de confrontation interdisciplinaire ; très actif, il est progressivement devenu un élément central de la recherche doctorale en arts et littératures à l'Université Rennes 2. Les recherches conduites par ALEF s'organisent par cycles de séminaires et journées d'étude, au cours desquels ses propres membres peuvent communiquer sur leurs travaux, tout en laissant toujours une place importante aux membres extérieurs au laboratoire, doctorants ou enseignants-chercheurs.

Cette fois consacré à un seul et même sujet, ce numéro de *TransversALL* ne s'en inscrit pas moins dans une réflexion transdisciplinaire et donne une image des échanges fructueux entre les différents points de vue scientifiques et méthodologiques conviés par ALEF. La présente publication est en effet le produit d'un cycle d'études organisé par ce laboratoire entre

2012 et 2014, autour de la problématique du rapport entre la création artistique et les archives. Elle est composée des actes de la journée d'étude doctorale interdisciplinaire « Créer avec l'archive : détournement et manipulation » qui s'est tenue le 20 juin 2013, de certaines communications présentées lors des deux séminaires « Archive et création » et de contributions complémentaires. Ce numéro de *TransversALL* marque donc l'aboutissement de travaux collectifs menés par les jeunes chercheurs d'ALEF sur plusieurs années. Ces derniers ont délimité différents angles d'approche qui caractérisent et rassemblent les problématiques inhérentes au rapport entre l'archive et la création, interrogations que présente Dimitri Kerdiles dans son introduction. Entre tentatives définitives et analyses d'exemples, les différents articles constituant ce numéro de *TransversALL* sont la preuve de la productivité du dialogue entre les disciplines, en l'occurrence sur une thématique délibérément interdisciplinaire qui questionne le rapport de l'histoire à la création artistique et littéraire. Le rassemblement de ces études suggère que le croisement entre la notion d'archive et celle de création pose des questions qui dépassent le cadre des arts : ici, la création est aussi celle du langage, de l'identité, de l'Homme.

Nous nous sommes, exceptionnellement pour ce numéro, appuyées sur un premier travail éditorial effectué par une équipe de cinq jeunes chercheurs du laboratoire ALEF : que Marie Bulté, Romain Courapied, Simon Daniellou, Dimitri Kerdiles et Jeanne Le Gallic soient ici et à ce titre chaleureusement remerciés, de même que pour la confiance qu'ils nous ont accordée en nous laissant la faveur de la publication de leur travail initial.

## REMERCIEMENTS

Marie BULTÉ, Romain COURAPIED, Simon DANIELLOU, Dimitri Kerdiles et  
Jeanne LE GALLIC  
*Groupe de recherche ALEF*

Le groupe de recherche ALEF tient à remercier les directeurs qui se sont succédé à la tête, respectivement, de l'Équipe d'accueil 3208 Arts : Pratiques et Poétiques (APP), de l'Équipe d'accueil 3206 Centre d'Études des Littératures et Langues Anciennes et Modernes (CELLAM) et de l'École doctorale 506 Arts, Lettres et Langues (ALL) : Leszek Brogowski, Gilles Mouëllic et Antoine Bonnet, Jean-Pierre Montier et Christine Ferlampin-Acher, Jean-Marc Poinot et Pierre-Henry Frangne. Nous remercions également Nelly Brégeault, secrétaire de la cellule recherche Arts, Lettres et Communication, et sa responsable Laurence Bouvet-Lévêque. Ce travail a été rendu possible grâce au soutien des enseignants-chercheurs François Nicol, Joseph Delaplace, Marion Denizot et Emmanuel Bouju, et aux travaux des jeunes chercheurs Aurélien Bécue, Mathilde Dumontet, Lénaïg Le Faou, Jeanne Vauloup et Léonie Lauvaux. Nous remercions enfin tous les chercheurs intervenus durant les séminaires ALEF depuis 2012.



# INTRODUCTION

Dimitri KERDILES  
*Université Rennes 2*

La simplicité du titre *Archive(s) et création(s)* manifeste à la fois une évidence et un paradoxe. Une évidence tout d'abord, parce qu'au sein de nos sociétés contemporaines l'œuvre d'art est inévitablement invitée à sa prise en charge archivistique. Si l'archivage des œuvres elles-mêmes reste majoritairement soumis à un ensemble de critères relatifs à leur notoriété et à une reconnaissance critique, ainsi qu'aux politiques institutionnelles et à l'occasion ou à la volonté d'une acquisition de fonds, l'art envisagé comme pratique sociétale jouit aujourd'hui d'une considérable puissance d'archive. Qu'il relève ou non du « spectacle vivant », il est producteur d'événement et s'inscrit à ce titre dans une politique générale de patrimonialisation : représentation, exposition, publication, ou encore inauguration, ces différents types de manifestations apparaissent comme la source première de processus d'archivage innombrables. En effet, en amont comme en aval de ceux-ci, d'autres formes de pratiques liées à l'art sont elles aussi archivées : fondé en 1790, le service des « Archives nationales » conserve les traces de la vie des établissements nationaux d'enseignement artistique ; plus récemment, la création en 1989 des « Archives de la critique d'art » répond au développement important de l'intérêt porté à ces témoignages de la vie culturelle. Innombrables encore, parce que la pratique archivistique fait intervenir aujourd'hui plus que jamais des acteurs de plus en plus nombreux et de genres extrêmement divers. Si l'Institut national d'histoire de l'art atteste depuis 2001 la forte tendance à institutionnaliser la sauvegarde du patrimoine artistique sous ses formes les plus variées, le développement au même moment des outils numériques et des différentes plateformes de communication, de partage et de stockage des informations a inmanquablement démocratisé une pratique individuelle ou amateur qui, ayant participé à modifier et élargir le sens même du mot « archive » et l'ensemble des pratiques auxquelles il renvoie, ne peut être ignorée. Le chercheur en arts est alors probablement celui pour qui l'évidence du titre *Archive(s) et Création(s)* est la plus manifeste, tant sa pratique l'encourage au quotidien à en faire l'expérience. Les ressources archivistiques étant un moyen d'accès privilégié au mystère de la création artistique, il apparaît lui-même comme le trait d'union reliant ces deux pôles, celui par qui et pour qui sont archivées les traces de la création.

Mais face alors à cette évidence première, la vision d'un rapport paradoxal s'appuie sur une lecture en sens inverse : dans sa modalité classique, organique et idéale, l'art ne semble en

aucune façon lié à la pratique archivistique ou au document d'archives. Si selon Hegel l'œuvre « naît d'une harmonieuse fusion de la forme extérieure et du principe intérieur qui l'anime<sup>1</sup> », il est difficile d'envisager dans ce processus l'intervention d'un objet relevant essentiellement d'une pratique de sauvegarde de l'histoire de la réalité humaine et de son quotidien par une collecte nécessairement fragmentaire et bigarrée des vestiges matériels qu'elle abandonne dans la grisaille hétéroclite de son sillage. Malgré cela, depuis un siècle et demi au moins l'engagement pour la modernité de l'art s'est bien souvent joué sur le terrain de ce qui fut exclu par une tradition artistique consacrant la représentation purifiée du monde. Ainsi, en 1854 déjà, l'*Esthétique du laid* de Karl Rosenkranz<sup>2</sup> reconnut l'importance esthétique de valeurs négatives et affirma l'intérêt de leur présence en art. S'il s'agit encore ici d'une acceptation dialectique, comme moment devant être dépassé dans la réalisation, Theodor W. Adorno revendiqua quant à lui la vertu critique de son affirmation positive, estimant à ce titre que « l'art doit faire son affaire de ce qui est mis à l'index en tant que laid, non plus pour l'intégrer, l'atténuer ou le réconcilier avec son existence [...], mais pour dénoncer dans le laid le monde qui le crée et le reproduit à son image<sup>3</sup> ». De façon plus générale, Paul Valéry interprétait en 1934 les « changements très profonds dans l'antique industrie du Beau » comme une réponse aux bouleversements de la société moderne : « Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par-là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art<sup>4</sup>. »

Dès les années 1830, la naissance de la photographie puis le long combat visant à la reconnaissance de sa légitimité parmi les beaux-arts apparaissent alors comme une étape décisive pour toute confrontation sensible de l'art à une réalité prosaïque ; révolutionnant autant le sujet de l'art que l'objet même de l'œuvre, elle inaugure un paradigme esthétique dont relèvent encore les multiples formes d'exploitation de l'archive par la création artistique. En tant que fixation définitive d'un temps et d'un lieu arrachés à même le monde, tout objet photographique en constitue en effet par sa nature propre une trace et porte nécessairement en lui une dimension archivistique. Les célèbres clichés réalisés par Gustave Le Gray, Auguste Mestral et leurs collaborateurs pour la « Mission héliographique » apparaissent ainsi

---

<sup>1</sup> HEGEL G. W. F., *Esthétique*, Paris, Le Livre de poche, 1997, p. 606.

<sup>2</sup> ROSENKRANZ K., *Esthétique du laid*, Belval, Circé, 2004.

<sup>3</sup> ADORNO T. W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 78.

<sup>4</sup> VALÉRY P., « La conquête de l'ubiquité », *Pièces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1934, p. 103-104.

aujourd'hui comme un mythe fondateur de cette double identité : travail d'archivage documentaire inscrit dans une démarche de sauvegarde des monuments historiques de France, mais débordant néanmoins cette fonction première par un excédent esthétique *aberrant* qui l'inscrit dans une démarche artistique à part entière. Si cette contradiction substantielle est propre aux arts du réel que sont notamment la photographie et le cinéma, d'autres disciplines s'en emparent au cours du XX<sup>e</sup> siècle, à l'image du théâtre documentaire de Peter Weiss ou de la figure émergente de l'écrivain-reporter à partir de l'entre-deux-guerres. Mais suivant l'analyse développée par Walter Benjamin dans son célèbre essai *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, avec la photographie naît aussi le fait d'exposer comme œuvre d'art un objet qui non seulement montre le monde désenchanté du quotidien comme tel, mais qui en est également lui-même une partie intégrante. Aussi bien en raison de la nature purement médiate et mécanique du geste qui lui donne naissance que du fait de sa capacité à être massivement reproduite, « inhérente à la technique même de [sa] production », la photographie renonce à l'*aura* de l'œuvre d'art<sup>5</sup>. Elle se contente alors d'une valeur d'*exposition*, laquelle peut aller jusqu'à se dissocier de toute « fonction artistique » ; toujours selon Benjamin, le politique remplace alors pour elle la « magie » que toute œuvre d'art perçue comme authentique possède comme valeur *cultuelle*. Or, si « toute la fonction de l'art se trouve bouleversée », c'est précisément de ce mouvement qu'hérite au XX<sup>e</sup> siècle l'utilisation concrète d'archives par la création artistique, ses différents cas de figure prenant place le long d'un éventail délimité par deux pratiques fondamentalement inscrites dans la modernité : le collage d'une part, qui depuis la *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso juxtapose fragmentairement des morceaux de réalité récupérés par l'artiste, mais sans renoncer pour autant à son *aura*, à la *valeur cultuelle* perpétuée par l'unicité de l'œuvre qui en résulte ; le *Ready-made* ensuite, qui se joue ironiquement de celle-ci en extirpant un vulgaire objet de la réalité la plus banale afin de l'exposer comme œuvre d'art. Qu'il s'agisse ainsi de photographie, d'enregistrement sonore ou filmique, ou de tout autre type de document issu d'une production standardisée ou non, individualisé par une trace de la main de l'homme ou au contraire dénué de toute singularité, l'intégration de documents d'archives à même la surface de l'œuvre signe nécessairement l'intrusion plus ou moins affirmée d'une hétérogénéité qui fait outrageusement entrer dans l'art les catégories corrompues de la réalité : le fragment, le délabré, l'informel,

---

<sup>5</sup> Pour tout ce paragraphe : BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2008, p. 20-21.

l'arbitraire, etc. En cela, si l'idée même d'un rapport artistique entre archive et création ne semble plus aujourd'hui si paradoxal, c'est précisément parce que celui-ci perpétue le renouvellement de l'expérience esthétique sur lequel s'est déployée la modernité artistique.

En 2002, lors d'une séance du séminaire qu'organise le Collège iconique sous l'égide de l'Institut national de l'audiovisuel, Jacques Derrida est invité à dialoguer<sup>6</sup> à la suite d'une projection du film *D'ailleurs Derrida*, réalisé deux ans plus tôt par Safaa Fathy. Auteur en 1995 de l'essai *Mal d'archive, une impression freudienne*, et signataire en 1993 d'un texte pour le dépôt légal de la radiotélévision, le philosophe revient notamment sur les enjeux contemporains d'une pensée de l'archive. À partir de la dimension politique se dégageant du film, il évoque ainsi l'importance du pouvoir *archontique* au sein de la société. Alors que tout peut aujourd'hui être archivé – « on peut doubler la vie nationale, [...] et donc enregistrer la totalité de la vie d'un pays<sup>7</sup> » –, un véritable choix s'impose comme une nécessité. En deçà de celui-ci, toute expérience achevée, tout événement révolu, se destine à n'être pour le présent qu'une simple *trace*, c'est-à-dire un « renvoi à de l'autre, [...] à un autre moment, un autre lieu ». Or la trace elle-même n'est rien que l'expérience passée considérée d'après sa *finitude*, envisagée selon le risque permanent de la voir « s'effacer, se perdre, s'oublier, se détruire ». Aussi est-ce précisément afin de pallier cette périssabilité structurelle de la trace qu'il y a de l'archive. Celle-ci héritant toutefois de sa finitude – « il appartient à toute archive de pouvoir être détruite » –, elle n'en prolonge le souvenir que pour un temps incertain, indéterminé. Mais puisqu'il n'y a pas non plus d'archives dès lors que tout est conservé, parce que cela reviendrait à ne rien sélectionner, il s'agit en même temps d'un geste d'abandon délibéré, de destruction. Toute trace sauvegardée survit ainsi aux dépens de celles que l'archivage laisse disparaître. Pour Derrida, cette dialectique est l'enjeu propre de l'archivistique, celle qui confère à ce simple geste de conservation l'ampleur déterminante d'un acte proprement politique. Le pouvoir archontique, c'est en effet la responsabilité de réunir les traces choisies en un lieu, celle par conséquent de leur conservation, mais aussi de leur classification et finalement de leur interprétation. Si paradoxalement « il n'y a pas d'archive sans destruction », il n'y a donc pas non plus d'archive sans l'exercice d'un contrôle politique : « C'est cette évaluation des traces, [...] avec une autorité et une compétence supposée, qui distingue l'archive de la trace ». À travers le *dessein* dont dépend cette évaluation, la perspective en vue de laquelle elle est réalisée, l'archive devient

---

<sup>6</sup> DERRIDA J., *Trace et archive, image et art*, Bris-sur-Marne, Éditions Ina, coll. « Collège iconique », 2014.

<sup>7</sup> Pour tout ce paragraphe : *Ibid.*, p. 56-64.

alors une question d'avenir. Puisqu'il s'agit d'abandonner une partie du réel pour en conserver une autre, ce qui est ainsi retenu reflète l'image objectivée de ce qu'une instance décisionnaire considère comme ayant une valeur pour le futur. La question de la légitimité d'une telle autorité est bien sûr capitale. Mais une portée à la fois plus générale et plus profonde est confiée à l'archive lorsque l'on considère avec Derrida que ce geste se réalise également en chacun de nous comme une « pulsion d'archive ». Puisque nous sommes constamment submergés d'expérience sensible sous forme de traces, l'esprit lui-même est vu ici comme une instance interprétante. De façon péremptoire, il abandonne alors ce qui lui paraît défavorable et archive au contraire ce qu'il désire voir promu, prêt à être remémoré et réitéré. À tous les niveaux et quel que soit le matériau dont s'empare cette pulsion, « pour assurer la survie, il faut tuer. C'est ça l'archive, le mal d'archive ».

Le rapport ici exposé comme titre est alors précisément envisagé selon la multiplicité de ces lectures. Ainsi, l'inépuisable foisonnement de la matière archivistique, des types de ressources qu'elle met en jeu ainsi que le rapport toujours singulier de l'artiste à ses propres fonds fait de son exploitation par le chercheur un objet aussi fascinant que nébuleux, dont le rapport à la création artistique et à la vérité de celle-ci est constamment à redéfinir. De même, si nous avons jusque-là surtout évoqué la vertu décadente des archives lorsqu'une pratique artistique se lie volontairement ou non à sa problématique, un tel positionnement ne saurait aujourd'hui constituer le seul discours possible. Bien au contraire, il est évident que chaque pratique situe singulièrement son rapport au document, qu'elle l'intègre comme matériau ou qu'elle en soit elle-même l'objet, autrement dit que chacune en fait émerger sa propre poétique de l'archive. En suivant alors le raisonnement de Jacques Derrida, on ne saurait en exclure la dimension politique. C'est par exemple le cas lorsqu'un chercheur invite un artiste à revenir sur sa production, il initie lui-même de nouvelles traces et devient alors créateur d'archive. De même, lorsqu'en 1969 le compositeur allemand Brent Alois Zimmermann intègre à son *Requiem pour un jeune poète* des enregistrements sur bandes de différents discours retraçant les mouvements politiques du XX<sup>e</sup> siècle, des lectures de textes philosophiques, ainsi que des tubes des *Beatles* et des citations musicales de la 9<sup>e</sup> *Symphonie* de Beethoven. S'il s'agit dans ce cas d'un geste politique, c'est essentiellement parce que l'œuvre qui en résulte exerce elle-même un pouvoir archontique : à son tour elle sélectionne des traces de l'histoire, les réunit en une même logique de *composition* et interprète par là ce qui fait alors office d'archives adressées à l'avenir. Ainsi est-ce précisément en ce qu'elle est politique que l'œuvre, aussi prosaïque soit-elle, reconquiert par l'Histoire une *aura* nouvelle. Bien loin toutefois de s'en tenir à une teneur strictement politique, Benjamin évoque déjà « l'incomparable beauté, pleine de mélancolie »

des anciens portraits photographiques dans lesquels « l'aura nous fait signe une dernière fois » ; il en va de même de la photographie de monument, qui hérite directement de la prédilection romantique de la *ruine*, celle que Diderot admire déjà en 1767 dans la peinture d'Hubert Robert, celle qui hante de sa nostalgie les paysages de Caspar David Friedrich. Plus généralement, c'est toujours dans cette optique que peut être envisagé l'aspect nécessairement fragmentaire des morceaux de réalité, aussi bien lorsqu'ils sont artistiquement *incorporés* qu'archivistiquement interprétés : comme les ruines d'une altérité surgie à même le présent. Par elle-même, la ruine apparaît alors comme l'archétype de l'archive : matérielle et monumentale, sa présence s'impose comme le signe d'une *autre* absence ; comme le disait Derrida à propos de la trace, elle renvoie à « un autre moment, un autre lieu ». *Ici* sans être véritablement *là*, l'archive reste alors un corps partiellement étranger au temps présent, un être à la fois en deçà et au-delà de son objet propre. Envisagée dans une perspective scientifique aussi bien qu'artistique, elle se rapporte alors à la création moderne comme le proche scintillement d'un lointain horizon de vérité, celui-là même qui fait dire à Yves Bonnefoy : « Si l'arrière-pays m'est resté inaccessible – et même, je le sais bien, je l'ai toujours su, n'existe pas – il n'est pas pour autant insituable<sup>8</sup>. »

Le présent volume constitue à la fois la synthèse et le prolongement de ces interrogations, abordées durant les activités du groupe de recherche interdisciplinaire ALEF (Arts, Littératures, Échanges, Frontières). Réunissant des doctorants et jeunes chercheurs issus de plusieurs équipes d'accueil de l'université Rennes 2 spécialisés en arts et en littérature, celui-ci consiste notamment à confronter des méthodologies, théories et objets d'étude propres aux différentes disciplines, au moyen d'événements scientifiques (séminaires, journées d'études, publications collectives, etc.). Comme nous venons de le voir, les enjeux de l'archive, en particulier dans son rapport privilégié à la création artistique, soulèvent des questions qui sont à la croisée de nombreux champs de recherche. Les trois parties de ce numéro l'envisagent alors selon des perspectives complémentaires afin d'en saisir différentes acceptions.

La première, « Politiques contemporaines de l'archive », réunit des textes qui mettent avant tout en lumière les pouvoirs de la conservation et de l'ordonnancement des activités humaines, et interrogent le choix, mais surtout la définition même de l'archive. Comme le mentionne en effet Derrida, l'*arkheion* grec ou l'*archivium* latin sont des lieux où sont à la fois recueillis et interprétés les documents officiels, marquant la frontière du privé et du public, « au

---

<sup>8</sup> BONNEFOY Y., *L'Arrière-pays*, Paris, Gallimard, 2003, p. 33.

croisement (...) du lieu et de la loi, du support et de l'autorité<sup>9</sup> ». Alors, à partir du débat sur l'utilisation au singulier du mot « archive » théorisée par Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir*<sup>10</sup>, Patrice Marcilloux fait l'état des lieux de la récente explosion de l'emploi de ce terme dans les médias et le champ de la communication, et s'interroge sur le sens d'un tel phénomène au sein de la société contemporaine. De son côté, Alexandre Serres fait entrer la « trace », notamment numérique (*big data*, traçabilité, droit à l'oubli, protection des données), dans la sphère de l'archive. Le champ sémantique d'un tel concept étant vaste et quasi inépuisable, il fait le choix d'en isoler quelques cas spécifiques, comme la « trace-indice » ou la « trace-numérique ». Tandis que l'omniprésence du numérique entraîne une mutation des problématiques de l'archive – lorsque tout peut faire archive, qu'en est-il du droit à l'oubli ? –, Jérôme Allain fait paradoxalement état du sentiment d'absence ressentis par l'utilisateur face à l'inventaire archivistique, en présentant la méthodologie usuellement appliquée au traitement spécifique des fonds de la création artistique. Le « désordre » ressenti par le chercheur face à l'inventaire du fonds d'un artiste et à son morcellement réfléchi peut toutefois l'amener à manquer un élément, donc à le considérer comme inexistant. Il s'agit alors de composer avec le manque, ce qui peut précisément être envisagé comme une méthode d'investigation. Émilie Blanc et Romain Courapied proposent quant à eux une réactualisation d'archives par la contemporanéité de leur lecture. La première se penche ainsi sur les archives du collectif féministe *Double X*, dont la pérennisation permet l'établissement d'un discours sur la place des femmes dans le domaine de la création, tel que l'a notamment théorisé Robin Morgan sous le terme de *Herstory*. Le second se penche sur un type particulier de documents : les autobiographies homosexuelles collectées par les médecins dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour étudier ce phénomène il recourt au concept de « patriarchive<sup>11</sup> » qui permet de rendre compte du privilège herméneutique des médecins, alors considérés comme la seule autorité capable d'établir un discours de vérité sur ces autobiographies. Mais il s'agit également de mettre en évidence la manière dont ces documents résistent aux classifications. Chez les deux auteurs, l'archive permet la mise en place d'une forme de discours.

La deuxième partie, « De l'archive à l'œuvre », s'attache à la mutation du statut de l'archive : que devient-elle lorsqu'elle quitte son espace institutionnel pour entrer dans le monde de l'art et de la littérature ? Garde-t-elle ses propriétés intrinsèques, ses valeurs de

---

<sup>9</sup> DERRIDA J., *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 14.

<sup>10</sup> FOUCAULT M., *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

<sup>11</sup> DERRIDA J., *Mal d'archive. Une impression freudienne*, op. cit.

commencement et de commandement ? En confrontant, en déplaçant ou en associant l'archive à l'œuvre, un faisceau de problématiques se déploie, qui traversent l'acte de création. Les articles réunis ici mettent alors en lumière le glissement esthétique de leur statut, lorsque le caractère protéiforme des archives constitue un matériau singulier susceptible de dévoiler un potentiel artistique. Séverine Leroy interroge la création sonore *Les Sons de l'arrière* réalisée par le collectif Micro-sillons à partir d'archives issues de la « Grande Guerre ». Parallèlement au développement récent des *sound studies*, il s'agit de penser à la fois les enjeux esthétiques et la valorisation archivistique de l'objet documentaire lorsque celui-ci procède exclusivement du médium sonore. À partir notamment des œuvres de Shannon Boole et de Daphnée Navarre, Lise Lerichomme interroge de son côté les termes filmiques de « captation » et de « restauration » et propose une analyse de ces actions prenant le pas sur la valeur de témoignage ainsi que sur les opérations de collecte et de classement traditionnellement associées à la pratique archivistique. De ce point de vue, les exemples convoqués permettent alors de poser la question du support même de l'œuvre et de concevoir celui-ci comme l'archivage d'*inédits patrimoniaux*.

Une troisième partie, « La fiction comme archive », questionne finalement la volonté/responsabilité de l'artiste face à la mise en œuvre de ce matériau. Lorsque l'histoire officielle comporte des lacunes, le potentiel esthétique des archives donne en effet aux artistes les moyens de la réinventer. Celle-ci rend alors poreuses les frontières entre passé et présent, mémoire et histoire, vrai et faux, et donne à la production fictionnelle le pouvoir de faire elle-même archive. Selon Aline Vennemann, la relecture du passé offre ainsi la possibilité au théâtre documentaire – défini par Piscator comme un théâtre politique fondé sur des fragments du réel – de se développer, notamment en Allemagne où les procès de dénazification ont rendu de nouvelles archives accessibles. L'auteure présente le rapport qu'entretient le théâtre de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek avec ces fonds et incite alors à se demander si le réemploi de ces nouvelles archives dans la création théâtrale peut permettre de le qualifier de documentaire. Pierre-Yves Macé montre quant à lui comment ce même contexte historique est convoqué dans *Different Trains* de Steve Reich. Juif américain, le compositeur n'a pas connu les horreurs du génocide juif. Alors qu'enfant il voyageait en train pour se rendre chez ses parents divorcés, d'autres enfants en Europe, dans *d'autres trains*, se dirigeaient vers la mort. Œuvre témoignage, *Different Trains* repose ainsi sur la mise en fiction et en dialogue de faits historiques et personnels. Dans son étude des *Aubes écarlates* de Léonora Miano, Marie Bulté évoque une autre tragédie avec le drame de la traite négrière transatlantique et les milliers de morts engloutis par la mer aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. L'auteure camerounaise narre en effet dans son roman

l'histoire d'un personnage hanté par des voix d'outre-tombe qui révèlent ce que l'Histoire tait. Alors que les documents ont probablement sombré avec les victimes, l'absence de monuments érigés en leur mémoire laisse résonner un vide béant. Pour pallier ce manque d'archive, les voix des noyés chargent alors l'héroïne d'écrire elle-même l'Histoire, et brouillent la frontière entre récit et réalité. Dépassant le témoignage, l'archive peut aussi s'incarner en un être de sang et de chair. Éric Thouvenel présente ainsi le « cas Marilyn Monroe », actrice légendaire ayant connu une carrière aussi courte que fulgurante, érigée en icône de son vivant même. Devenue un motif à décliner à l'envi, elle survie aujourd'hui en tant qu'image. Cinquante années après sa mort, un travail de réhabilitation a été mis en œuvre afin de dépasser ce caractère iconique du personnage pour redécouvrir celle qui était aussi Norma Jean Baker. À travers les différents textes réunis, cet ouvrage propose donc d'envisager l'archive comme un objet résolument contemporain et riche d'enseignements pour la création et la recherche en arts et en littérature.



## **I. POLITIQUES CONTEMPORAINES DE L'ARCHIVE**



# LES ARCHIVES, L'ARCHIVE : LES MOTS ET LES CHOSES AUJOURD'HUI

Patrice MARCILLOUX  
*Université d'Angers*

**Résumé :** D'un point de vue lexicométrique, le mot *archives* connaît aujourd'hui, et depuis au moins trois décennies, une diffusion qui ne se dément pas. L'apparition et le succès d'*archive* au singulier ou l'emploi d'*archives* et de ses dérivés dans le domaine informatique pour tout ce qui touche au stockage des données ne suffisent pas à expliquer cette incontestable réalité quantitative. Il convient d'y voir la traduction de nouvelles formes de vie sociale des documents d'archives qui restent encore à explorer dans leur diversité mais qui reposent toutes sur de nouvelles logiques d'usages à la fois diversifiées et moins uniformément historiques.

Tout devrait être simple lorsqu'on emploie le mot « archives ». Renvoyant à un champ sémantique apparemment technique et *a priori* presque confidentiel, le terme bénéficie d'une définition légale codifiée au code du patrimoine : « Les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité. » De portée générale, cette définition bénéficie à la fois d'une stabilité chronologique remarquable doublée d'un consensus professionnel unanime, en France du moins. Issue de la loi du 3 janvier 1979, historiquement préparée par une réflexion associative, à peine modifiée par la loi du 15 juillet 2008, cette définition revêt une dimension identitaire : est archiviste celui qui connaît cette définition et qui s'y reconnaît. Pourtant, à y regarder d'un peu plus près, les évidences se dissipent et les certitudes se lézardent. Le mot « archives » n'est plus l'apanage des seuls archivistes et historiens. Beaucoup plus employé aujourd'hui qu'il y a trente ans, dans des proportions qui ne laissent pas de surprendre, son sens change, s'enrichit ou se dilue, selon les points de vue. Un phénomène linguistique d'une telle ampleur signale et enregistre tout à la fois des évolutions sociales. Les mots et les choses évoluent de pair et placent les professionnels en situation sinon de défi, du moins d'adaptation.

## Succès et expansion terminologiques

Perceptible dès le début des années 1960, continue depuis 1980 environ, repérée par certains professionnels au milieu des années 1990<sup>1</sup>, la vogue du mot *archives* ne se dément pour l'instant pas : on a parlé d'un moment « archives », c'est devenu une mode. Une approche quantitative que nous avons tentée pour la période allant jusqu'en 2010 a permis de situer l'importance de cette vigueur terminologique et d'en dessiner quelques caractéristiques<sup>2</sup>. Fondée sur l'exploitation de grandes bases de données lexicales comme Frantext ou le corpus français de Leipzig, des index analytiques du *Monde*, les statistiques de la bibliographie nationale française, de la base de données de presse en texte intégral Europresse ou du moteur de veille d'actualités plurimédiatiques Pickanews, cette étude lexicométrique a permis de confirmer le succès d'un mot qui, sans jamais avoir été confiné dans un registre technique ou spécialisé, possédait jusqu'aux années 1990 une forte connotation historique ou patrimoniale, renvoyant principalement à l'écriture de l'histoire ou aux métiers de la conservation. Ce succès terminologique va jusqu'à bousculer les hiérarchies apparemment établies. Ainsi, le journal *Le Monde* emploie depuis 2000 le mot « archives » plus souvent que le mot « bibliothèques », ce qui peut étonner mais qui ne veut pas dire qu'il parle plus des archives que des bibliothèques, au contraire : c'est là tout le paradoxe apparent, et tout l'intérêt, de cette vitalité terminologique que d'être alimentée principalement par des emplois qui ne font pas référence au service public des archives ni même aux documents d'archives *stricto sensu*.

Une rapide mise à jour quantitative ne dément en rien cette analyse. Est-ce un hasard si dans la dernière version de la base Frantext datée de juin 2013, le mot « archives » enregistre sa plus forte présence dans les textes de la période 2010-2012 avec une fréquence relative de 89 millièmes<sup>3</sup> ? On nous objectera que pour ces trois années, la base a sélectionné des textes comme *Une vie brève* de Michèle Audin, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* d'Ivan Jablonka, *La Vie après* de Virginie Linhart, ou *Pense à demain* d'Anne-Marie Garat, quatre romans ou essais qui par leur argument même font une place à la recherche en archives. Mais précisément, n'est-il pas remarquable que l'équipe de Frantext, soucieuse de sélectionner un

---

<sup>1</sup> CHABIN M.-A., « Les nouvelles archives ou conclusions d'une revue de presse », *La Gazette des archives*, n° 172, 1996, p. 107-130.

<sup>2</sup> MARCILLOUX P., *Les Ego-archives, traces documentaires et recherche de soi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

<sup>3</sup> 89 occurrences du mot « archives » pour un million de mots rencontrés dans le corpus de textes littéraires proposé par la base Frantext pour 2010-2012.

corpus représentatif des différents états de la langue et de la création française à un moment donné<sup>4</sup>, ait précisément choisi d'intégrer ces textes dans la base, témoignant ainsi d'une incontestable présence littéraire contemporaine des archives ? Un sondage dans le journal *Le Monde* confirme la place occupée par le mot « archives » dans la sphère journalistique. Entre le 1<sup>er</sup> janvier et le 31 décembre 2013, *Le Monde* l'a employé dans 784 articles, entrefilets ou billets de toute sorte, contre 1 109 pour « musée » et seulement 438 pour « bibliothèques »<sup>5</sup>. Certains jours, c'est jusqu'à quatre ou cinq articles qui en font usage (6 mars, 11 mars, 23 mars, 3 juin, 14 juin, 30 septembre, 5 octobre, 18 novembre, 25 novembre, 9 décembre, 31 décembre). Il est vrai qu'une rubrique « dans les archives du Monde » offre aux lecteurs depuis 2012 une mise en perspective de l'actualité à travers la réédition d'un article ancien du journal, preuve de la généralisation des pratiques d'éditorialisation des archives dans les organes de presse<sup>6</sup>. La valeur éditoriale de ce mot ne se dément pas : pour certains éditeurs, dénommer une collection « Archives » ou faire figurer le mot dans un titre légitime un livre et peut contribuer à son succès. Les éditions Atlas sont devenues les spécialistes de la réédition d'albums de bande dessinée agrémentés de documents et parés du mot « archives » : elles lancent les *Archives Astérix* en 2012 après avoir diffusé les *Archives Tintin* à partir de 2010. Ce faisant, elles suivent le chemin montré par les éditions Dupuis qui publient les *Archives de La Gaffe* en 2009. Médiatiquement, à en croire le moteur de recherche plein texte de la télévision Télé Scoop, le mot « archives » a été prononcé 159 fois dans 124 émissions en 15 jours seulement, du 4 au 20 juillet 2014. Si l'on s'attend naturellement à rencontrer les archives dans des documentaires historiques comme *Serge et Beate Klarsfeld, guérilleros de la mémoire* (17 juillet sur France 5) ou des magazines comme *Secrets d'histoire* (15 juillet sur France 2), ou encore des séries policières, de *Maigret* à *Commissaire Moulin* en passant par *Julie Lescaut* ou *Miss Marple*, on sera sans doute plus surpris de constater leur présence terminologique dans des jeux (*Mot de passe*, 5 juillet sur France 2), dans l'émission de jardinage *Silence, ça pousse* (14 juillet sur France 5) ou un spectacle de Pierre Palmade (*J'ai jamais été aussi vieux*, 10 juillet sur France 2). Certaines chaînes n'hésitent plus à l'utiliser dans le titre d'une émission : les *Mystères*

---

<sup>4</sup>ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française), *Frantext pour quel type de recherches ?*, disponible sur [http://www.frantext.fr/scripts/regular/7fmr.exe?CRITERE=QUI\\_QUEL\\_TYPE\\_RECHERCHE;ISIS=isis\\_bbibftx.txt;OUVRIR\\_MENU=1;s=s0f403abc;ISIS=isis\\_bbibftx.txt](http://www.frantext.fr/scripts/regular/7fmr.exe?CRITERE=QUI_QUEL_TYPE_RECHERCHE;ISIS=isis_bbibftx.txt;OUVRIR_MENU=1;s=s0f403abc;ISIS=isis_bbibftx.txt) (consulté le 20 juillet 2014).

<sup>5</sup> Les trois mots au singulier ou au pluriel. Leur fréquence d'emploi est donc supérieure à ces chiffres, certains articles contenant plusieurs occurrences.

<sup>6</sup> Le modèle est ici l'INA.

*d'archives* de Serge Viallet ont montré la voie sur Arte à partir de 2009 ; *Le fabuleux monde des archives* proposé par Jean-Yves Patte sur France Musique emboîte le pas depuis l'été 2013.

Surtout, ce succès terminologique est aussi une expansion, ou passe par une expansion. Nous avons cru pouvoir parler d'appropriations et d'annexions<sup>7</sup> pour désigner ce curieux accaparement du mot « archives » par des sphères professionnelles qui en sont *a priori* assez éloignées (les informaticiens), ou nourrissant à leur endroit un sentiment naturel de plus grande visibilité ou de meilleure assise institutionnelle parmi les acteurs du jeu culturel (les bibliothèques, le cinéma). Dans l'univers informatique, malgré la concurrence de l'anglais *backup*, le mot « archive » prospère également, surtout lorsqu'il s'agit de communiquer avec des non-spécialistes. Le célèbre système de gestion de bases de données MySQL ajoute un moteur supplémentaire de table de stockage dans sa version 4.1 en 2004 sous le nom de moteur de table « Archive »<sup>8</sup>. Créé en 2006, le pionnier français de l'hébergement de fichiers en ligne choisit significativement de s'appeler « Archive Host », manière de souligner la fiabilité de ses procédures de stockage. Dans le monde des bibliothèques, les expressions « archives d'écrivains » ou « archives littéraires » font désormais loi pour désigner les manuscrits, brouillons, épreuves, la correspondance et les notes diverses qui permettent de documenter la genèse d'une œuvre, les « archives de la création » en somme<sup>9</sup>. La Bibliothèque nationale de France n'emploie plus que ce terme pour signaler les entrées de ce type de documents dans ses collections : archives Foucault, archives René Girard, archives Roland Barthes etc. Marie-Odile Germain, conservatrice au département des manuscrits, le revendique désormais : « ces étranges objets que sont les archives d'écrivains, leurs correspondances, leurs manuscrits de travail » ; « les règles de conservation, les nécessités du traitement et de la valorisation sont les mêmes pour tout responsable d'un fonds d'archives littéraires, qu'il soit en bibliothèque, aux archives, en centre universitaire ou en maison d'écrivain<sup>10</sup>. » De nouvelles frontières sont en train d'être conquises, celles des musées en particulier. De mars à juin 2014, le musée d'Orsay ambitionne de mieux faire connaître sa collection de dessins en exposant une partie de celle-ci sous le titre *Les archives du rêve*. Par cette formulation, le musée entend jouer à la fois sur le

---

<sup>7</sup> MARCILLOUX P., *Les Ego-archives, traces documentaires et recherche de soi*, op. cit., p. 51-53.

<sup>8</sup> MySQL.com, *Le moteur de table ARCHIVE*, disponible sur <http://dev.mysql.com/doc/refman/5.0/fr/archive-storage-engine.html> (consulté le 20 juillet 2014).

<sup>9</sup> « Correspondances et archives de la création », dossier de la revue *Épistolaire*, n° 38, 2012 ; BIASI P.-M. de, « Les archives de la création à l'âge du tout numérique », *Revue Sciences/Lettre*, disponible sur <http://rsl.revues.org/314> (consulté le 20 juillet 2014).

<sup>10</sup> GERMAIN M.-O., « Archives et maisons d'écrivains : du côté de la BnF », journée d'étude *Archives d'écrivains : conservation et valorisation des collections*, 27 mars 2009, disponible sur <http://www.litterature-lieux.com/multimedia/File/journees/du-cote-de-la-bnf.pdf> (consulté le 20 juillet 2014).

côté mystérieux de cette collection peu montrée au public (« des archives méticuleusement classées dont nul ne pourra sans doute jamais épuiser les secrets »), l'aspect préparatoire de nombre de ces dessins qui matérialisent donc des rêves d'œuvres qui n'ont pas forcément vu le jour (« les traces de l'acte de création lui-même ») et les « visions fantastiques et oniriques » qui y sont fréquemment consignées<sup>11</sup>.

### **Différenciations sémantiques et nuages de sens**

Cette intensification langagière suppose inévitablement un élargissement de sens, dilution de sens comparable à celle qu'a pu connaître le terme « patrimoine » disent certains<sup>12</sup>, enrichissement de sens peut-être aussi selon nous : nul doute que le mot « archives » se pare désormais de tout un nuage de significations. Il faut bien admettre que la plupart des emplois contemporains du mot « archives » ne correspondent pas à la définition qu'en donnent les archivistes professionnels et dans laquelle ils se reconnaissent. Deux éléments consubstantiels aux archives des archivistes sont souvent absents, voire contredits, dans ces emplois contemporains » : le caractère organique qui rassemble mécaniquement dans un fonds d'archives les documents produits par une personne ou une institution dans le cadre de son activité, l'absence de critère de date qui permet de conférer à un document la qualité d'archives dès sa production pour peu que le critère organique soit respecté. Bien que tous les archivistes dans tous les pays admettent le critère organique, la plupart des emplois contemporains du mot « archives » le méconnaissent, voire y contreviennent puisqu'ils s'appliquent à des ensembles de documents collectionnés ou réunis par l'effet d'une sélection thématique ou en fonction de la nature du support (photographies, dessins, films etc.). Les « archives du rêve » du musée d'Orsay ne résultent de l'activité quotidienne d'aucune personne ni institution mais du choix, personnel et subjectif, de Werner Spies en tant qu'historien de l'art, ancien directeur du Musée national d'art moderne et ami de Picasso. À la différence des Anglo-saxons, les archivistes français refusent de faire entrer un critère de date dans la définition des archives. L'expression

---

<sup>11</sup> *Les Archives du rêve, dessins du musée d'Orsay, carte blanche à Werner Spies*, Hazan, Paris, 2014. Texte de présentation disponible sur <http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/hors-les-murs/presentation-generale/article/les-archives-du-reve-37294.html?cHash=fcf17eadb0> (consulté le 15 juin 2014).

<sup>12</sup> NORA P., « Missions et enjeux des archives dans les sociétés contemporaines », *Comma*, fasc. 2-3, *Actes de la XXVI<sup>e</sup> Conférence internationale de la Table ronde des Archives, Marseille, France, 12-15 novembre 2002*, 2003, p. 47-49.

« archives contemporaines » qui leur est familière résonnerait pourtant comme un oxymore aux oreilles de la plupart des utilisateurs actuels du mot « archives ». La très grande majorité des emplois non professionnels du mot font référence à une antériorité, à l'écoulement du temps, à une ancienneté plus ou moins grande. Citons parmi tant d'autres exemples le cas de l'expression « images d'archives » devenue si fréquente dans le monde du documentaire à caractère historique et qui suppose la réutilisation d'images forcément issues du passé<sup>13</sup>.

Ce qui montre bien que ce succès terminologique ne correspond pas à une popularisation d'une conception classique des archives, archiviquement labellisée, c'est qu'il repose en grande partie sur la diffusion « d'archive » au singulier. Encore largement ignoré des dictionnaires, ce singulier est devenu presque dominant, reléguant au rang des combats perdus la persistance des archivistes de profession à le refuser. Richard Herlin, correcteur au *Monde.fr*, fait mine de s'en offusquer sur *Langue sauce piquante*, le blog des correcteurs du Monde : « Cela faisait un petit bout de temps que nos oreilles de correcteur et d'auditeur de *France Culture* transmettaient à notre cerveau cette interrogation : “le mot “archives” serait-il devenu résolument singulier ?”<sup>14</sup> » Son billet n'attire pas moins de vingt-cinq commentaires, parmi lesquels celui d'un archiviste anonyme : « En tant qu'archiviste, je tiens à préciser que, chez nous, on parle d'archives, de fondS (toujours avec un -S) d'archives et de document d'archives (et non pas d'archive au singulier, ainsi que le fait – à mon grand dam! – J.-N. Jeanneney tous les samedis matins dans une excellente émission). » Et pourtant, si les historiens, à la suite d'Arlette Farge, y recourent régulièrement, ils ne sont plus isolés, loin de là : le singulier a allègrement franchi les limites des cercles universitaires, intellectuels ou savants. Usagers majoritaires des services d'archives, les généalogistes l'ont adopté comme en témoignent par exemple les dix sites Internet sur lesquels l'association ARBRE (Association des releveurs bénévoles pour la recherche et l'entraide) met en ligne le résultat de son action de dépouillement des registres d'état civil, tous dénommés à l'aide du mot « archive » au singulier précédé du nom du département : Aisne-Archive.com, Ardennes-Archive.com, Aube-Archive.com, Jura-Archive.com, etc. Il est vrai que le singulier permet ici de se distinguer utilement du service d'archives départementales territorialement compétent. Le secteur de la prestation de service en archivage juge aussi ce singulier suffisamment généralisé et évocateur pour les clients. Il en

---

<sup>13</sup> MARCILLOUX P., « Images archivées, images d'archives : fortunes terminologiques », in MAECK J. et STEINLE M., *L'Image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, PUR, 2016.

<sup>14</sup> HERLIN P., « Singulier, ce cas d'archives », *Langue sauce piquante*, 28 octobre 2012, disponible sur <http://correcteurs.blog.lemonde.fr/2012/10/28/singulier-ce-cas-darchives/> (consulté le 20 juillet 2014).

va ainsi de la société Archive TV, créée en 2007 et spécialisée dans la préservation des fonds audiovisuels patrimoniaux, de l'entreprise « De fil en archive » qui propose aux entreprises de mode et aux marques de luxe des mesures « d'archivage de leur patrimoine artistique », de la société Novarchive qui offre des prestations de gestion externalisée d'archives depuis 1991, ou de son concurrent Archiveco qui a pour slogan « La solution archive immédiate ». Les « vrais » professionnels y rechignent encore. Lorsque Marie-Anne Chabin, ancienne directrice des archives départementales de l'Essonne, a assumé en 1999 et 2000 l'emploi du singulier dans deux ouvrages depuis lors toujours cités<sup>15</sup>, elle s'est attiré la désapprobation de la revue *Archives* sous la plume de Louise Gagnon-Arguin et Carol Couture, deux enseignants-chercheurs québécois bien connus des milieux archivistiques : « L'utilisation du terme "archive" [...] laisse perplexe. [...] y a-t-il vraiment avantage à utiliser ce terme au singulier plutôt qu'au pluriel<sup>16</sup> ? » Qu'en serait-il aujourd'hui ? On lit désormais « archive » au singulier dans cette même revue *Archives*, publiée par l'Association des archivistes du Québec : Robert Garon, ancien directeur des Archives nationales du Québec (1980-2000), écrit dès 2003 que « la fusion des Archives nationales du Canada et de la Bibliothèque nationale du Canada [...] s'opère dans la confusion de ce que sont un livre et une archive<sup>17</sup> » ; « bien que la relation "émotive" à l'archive soit une chose courante » estime en 2010 Yvon Lemay<sup>18</sup>, autre enseignant en archivistique québécois. Quant à Éric Ketelaar, professeur émérite d'archivistique à l'université d'Amsterdam et ancien président du Conseil international des archives, il propose en 2006 de « (Dé)construire l'archive<sup>19</sup> ».

En tout état de cause, cette dépluralisation ne correspond pas uniquement au besoin de désigner un document isolé et de fournir un équivalent commode à la périphrase traditionnellement préconisée : une belle archive, plutôt qu'un beau document d'archives. Elle contient une part notionnelle originale et une valeur épistémologique qui s'enracine dans l'œuvre de Michel Foucault. C'est en effet lui qui, le premier, a utilisé et légitimé ce singulier néologique<sup>20</sup>. Dans *L'Archéologie du savoir*, paru en 1969, le philosophe forge le concept « d'archive » comme une brique de sa méthode d'analyse pour ce qu'il appelle les « énoncés ».

---

<sup>15</sup> CHABIN M.-A., *Je pense donc j'archive; l'archive dans la société de l'information*, L'Harmattan, Paris, 1999 ; voir aussi *Le management de l'archive*, Paris, Hermès, 2000.

<sup>16</sup> GAGNON-ARGUIN L. et COUTURE C., *Archives*, vol. 33, n° 1, 2001-2002, p. 88.

<sup>17</sup> GARON R., « Archives, bibliothèques et cybergouvernement », *Archives*, vol. 34, n° 3, 2003, p. 89-105.

<sup>18</sup> LEMAY Y., BOUCHER M.-P., « L'émotion ou la face cachée de l'archive », *Archives*, vol. 42, n° 2, 2010-2011, p. 39-52.

<sup>19</sup> KETELAAR É., « (Dé)construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2006, n° 82, p. 65-70.

<sup>20</sup> MARCILLOUX P., *op. cit.*, p. 32-35 ; MARGEL S., *Les Archives fantômes, recherches anthropologiques sur les institutions de la culture*, Fécamp, Éditions Lignes, 2013.

Réfutant très clairement la conception usuelle des archives – « Par ce terme, je n’entends pas la somme de tous les textes qu’une culture a gardés par-devers elle comme documents de son propre passé » –, il définit « l’archive » comme « la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l’apparition des énoncés, [...] ce qui fait que toutes ces choses dites [...] se maintiennent ou s’estompent selon des régularités spécifiques<sup>21</sup> ». Que dans le sillage plus ou moins conscientisé ou revendiqué de Michel Foucault la plupart de ceux qui utilisent « archive » au singulier n’exploitent pas toujours toute la richesse de la pensée du maître ni sa complexité ne signifie pas pour autant que ce recours au singulier soit gratuit ou un pur effet de mode. Le singulier a d’abord une valeur générique servant à désigner les archives en général, globalement considérées, jouant en tant qu’ensemble un rôle dans la société. En même temps, et au-delà, employer « archive » au singulier c’est faire comprendre que les archives ne sont pas seulement une trace matérielle mais encore un processus. Parler de « l’archive judiciaire », c’est montrer que l’on est bien conscient que les archives des tribunaux résultent de mécanismes de contrôle et de répression, qu’il y a donc un grand décalage entre « les paroles archivées et l’archive les re-présentant<sup>22</sup> » et que la recherche d’une forme d’authenticité de la parole consignée est presque vaine, ce qui n’interdit pas pour autant un travail d’historien.

### **Nouvelles formes d’interlocution entre les archives et la société**

On a donc affaire à un phénomène de diffusion terminologique certes porteur d’ambiguïtés et de flou mais qui s’accompagne d’un enrichissement sémantique certain. Cette nouvelle épaisseur du mot « archives » a aussi une signification sociale. Sa présence accentuée dans le français contemporain traduit selon nous de nouvelles formes de vie sociale des archives. Sur fond de relativisation des usages historiques, de nouveaux points d’interlocution apparaissent entre elles et la société. Les noces des archives et de l’histoire<sup>23</sup> avaient été célébrées au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, et depuis, leur présence sociale passait presque exclusivement par l’écriture de l’histoire, dans une forme plutôt savante ou érudite. Il n’en est

---

<sup>21</sup> FOUCAULT M., *L’Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1<sup>re</sup> éd. 1969, rééd. 2008, p. 177-178.

<sup>22</sup> CAVAZZINI A., « L’archive, la trace, le symptôme. Remarques sur la lecture des archives », *L’Atelier du centre de recherches historiques*, 2009, n° 5, p. 6, disponible sur <http://acrh.revues.org/index1635.html> (consulté le 20 juillet 2014).

<sup>23</sup> DUCHEIN M., « Clio et l’archiviste : mariage indissoluble ou union libre ? », in BOOMS H., FAVIER J. (éd.), *Miscellanea in honorem Caroli Kecskeméti*, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique, 1998, p. 131-142.

plus de même aujourd'hui. Il semble que beaucoup d'indices peuvent être relevés d'une reconfiguration des usages des archives et de l'émergence de nouvelles demandes sociales à leur endroit. Dans le sillage ou à côté de la généalogie, on note d'abord la diffusion des pratiques d'exploitation du matériau archivistique au service de manières de faire de l'histoire dépourvues de toute ambition académique mais tendues vers un réinvestissement individuel, personnel, voire intime de l'histoire. Les approches non historiques du matériau archivistique se développent : accès aux origines personnelles, partage d'images d'archives en ligne, archivages militants, identitaires voire communautaires, insertion dans des démarches de création artistique. Il n'est pas excessif de parler d'un nouveau rapport de la société aux archives<sup>24</sup>.

Sous le couvercle de l'ébullition terminologique, ces nouveaux processus de médiatisation sociale du matériau archivistique nous semblent pouvoir être répartis en deux grandes tendances. On assiste d'abord à la substitution de l'histoire académique par d'autres formes de rapport au passé, plus directes et plus sensibles. Les métamorphoses de l'histoire locale dans les années 1970 ont été bien étudiées<sup>25</sup>. Elles sont toujours à l'œuvre, catalysées par Internet et la multiplication des amateurs experts<sup>26</sup>. Citons par exemple cet historien local angevin interrogé en 2007 qui décrit bien la vision personnalisée de l'histoire qu'il cherche à construire grâce au document d'archives : « C'est pas en prenant un bouquin d'histoire de seconde, première ou terminale qu'on peut avoir une idée précise et surtout une idée... comment dire... avoir une sensation humaine des événements<sup>27</sup>. » Le rapport aux archives peut aussi prendre une dimension plus nettement mémorielle, souvent militante, comme lorsqu'il s'agit par des actes de collecte d'origine privée de restaurer une mémoire homosexuelle<sup>28</sup> ou lorsque, en prétendant faire interdire la vente aux enchères d'archives faisant allusion à la traite des Noirs, on les transforme en symbole et en lieu de mémoire, leur retirant par là même le statut de sources pour l'histoire<sup>29</sup>. L'art contemporain dont on sait le goût pour les « archives » et pour « l'archive », au prix certes de libertés dans l'acception des termes<sup>30</sup>, va plus loin en

---

<sup>24</sup> MARCILLOUX P., *Les Ego-archives, traces documentaires et recherche de soi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

<sup>25</sup> Bensa A., Fabre D. (dir.), *Une histoire à soi, figurations du passé et localités*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2000.

<sup>26</sup> FLICHY P., *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère du numérique*, Paris, Seuil, 2010.

<sup>27</sup> MARCILLOUX P., « Vers un nouveau modèle de relations avec les publics des archives ? », in MARCILLOUX P. (dir.), *À l'écoute des publics des archives, identités, attentes, réponses*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 2009, p. 109-113.

<sup>28</sup> CHOMARAT M., *Follement gay ! L'homosexualité dans les collections de la bibliothèque de Lyon*, Lyon, 2006.

<sup>29</sup> BEDEL C., « Des lettres et manuscrits du XVIII<sup>e</sup>, sur le commerce des esclaves, proposés à Lyon », *Le Monde*, 7 janvier 2005.

<sup>30</sup> KIHM C., « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique*, Éditions de minuit, 2010, n° 759-760, p. 707-718.

soulignant l'impossibilité d'une écriture objective de l'histoire et les pièges de la trace archivistique. On pense ici à l'Atlas group de l'artiste libanais Walid Raad et à tout son travail autour d'archives fictives en partie données par un historien imaginaire, le docteur Fakhouri<sup>31</sup>. Une deuxième grande tendance, marquée par la sacralisation contemporaine de l'individu, renverse les perspectives, relègue l'histoire en plaçant l'individu au centre : construire une archive personnelle à partir d'archives collectives en quelque sorte<sup>32</sup>. C'est le sens qu'il convient, selon nous, de donner aux pratiques archivistiques de tous ceux qui sont engagés dans une démarche d'invention de soi, de réparation à la suite d'épreuves personnelles et familiales ou d'une situation de souffrance psychique. Les orphelins de la Shoah qui cherchent les traces archivistiques de leurs parents<sup>33</sup>, tous ceux qui tentent par la consultation des archives des services départementaux d'Aide sociale à l'enfance de percer le secret de leurs origines personnelles<sup>34</sup>, les « enfants de la Creuse », ces enfants réunionnais adoptés en Creuse ou en Lozère qui désirent retrouver leur famille naturelle<sup>35</sup> ne font pas d'histoire : ils s'efforcent de combler les lacunes d'une histoire de vie, à arracher à l'histoire des bouts de leur histoire, par le truchement des archives.

On comprend mieux dès lors l'attentisme, voire l'hostilité, de professionnels qui sentent confusément que derrière ces nouveaux emplois du mot « archives » comme derrière le singulier « archive » peuvent se profiler des remises en cause, des exigences de changement, des redécoupages des métiers. Un sentiment de dépossession ou de mise en danger peut exister. Habités à la discrétion, voire à la confidentialité, parfois au mépris<sup>36</sup>, ils constatent avec étonnement l'accroissement du nombre de locuteurs du morphème lexical « archives » et, de façon concomitante, l'hétérogénéisation de sa charge sémantique. Dès lors la question du rôle social des archives et du mandat confié aux archivistes se pose inévitablement. Les évolutions linguistiques en cours sapent bien des évidences professionnelles pour les archivistes

---

<sup>31</sup> BAUMANN S., « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », *Conserveries mémorielles*, n° 6, 2009 ; DUPONT V., « L'histoire libanaise de Walid Raad », *Sociétés et représentations*, 2012, n° 33, p. 49-64.

<sup>32</sup> ARTIÈRES P., « Fragments du singulier, archive du collectif », *Plein droit*, 2002, n° 53-54, p. 18-25.

<sup>33</sup> MOUCHENIK Y., « *Ce n'est qu'un nom sur une liste, mais c'est mon cimetière* ». *Traumas, deuils et transmission, chez les enfants juifs cachés en France pendant l'Occupation*, Paris, La Pensée sauvage, 2006.

<sup>34</sup> FELDMANN E., *Accéder à ses origines personnelles, démarche, accompagnement et témoignages*, Rueil-Malmaison, ASH, 2007.

<sup>35</sup> JABLONKA I., *Enfants en exil, transfert de pupilles réunionnais en métropole (1963-1982)*, Paris, Seuil, 2007 ; « Réunionnaise déplacée enfant dans la Creuse, je reconstitue le puzzle de ma vie », *Rue89*, 2 avril 2012, disponible sur <http://rue89.nouvelobs.com/2012/04/02/reunionnaise-de-la-creuse-je-reconstitue-le-puzzle-de-ma-vie-230785> (consulté le 20 juillet 2014).

<sup>36</sup> PÉROTIN Y., « Les archivistes et le mépris », *La Gazette des archives*, 1970, n° 68, p. 7-23 ; DURAND-ÉVRARD F., « Les Indiens de la Culture », *La Gazette des archives*, 1994, n° 164, p. 62-64 ; JOLY B., « Les archives contemporaines ont-elles un avenir ? », *La Gazette des archives*, 1986, n° 134-135, p. 185-193.

contemporains. Si leur formation et leurs diplômes protègent leur légitimité technique, qui n'est d'ailleurs pas contestée, les demandes sociales latentes ou émergentes, parfois dérangeantes, qui leur sont adressées les forcent à s'interroger sur le mandat que leur confie la société : préparer l'écriture de l'histoire ou permettre à chacun d'accéder à ses traces archivistiques personnelles et familiales ?

Il est donc devenu difficile de définir les archives autrement que réglementairement, ce qui rend problématique toute réflexion globale désireuse de s'affranchir des bornes de la spécialisation professionnelle, tant il est vrai qu'il est quasiment impossible de construire et d'échanger intellectuellement si l'on n'est pas d'accord sur les mots et les concepts. Entre des professionnels qui s'étonnent ou s'agacent des nouveaux usages du mot « archives », tentés de se réfugier dans le refus de ces « archives » qui à leurs yeux n'en sont pas, et les promoteurs de ce qu'on a pu appeler les « nouvelles archives » qui se tournent régulièrement vers les premiers et sollicitent leur aide pour mieux les comprendre, quelles passerelles établir, quels ponts jeter ? On constate en tout cas une divergence, sans doute durable, entre une définition technicienne des archives, une définition sociale des archives et une approche plus philosophique ou intellectuelle des archives. C'est la fin d'une époque, ouverte avec la loi de 1979 sur les archives, où la définition légale pouvait prétendre être la seule à avoir cours, au prix certes d'une certaine discrétion. Sur le plan sociolinguistique, il est difficile de dire comment cette situation évoluera. Est-elle une chance pour les archivistes et peut-elle déboucher sur des enrichissements des pratiques professionnelles ? Assistera-t-on au contraire à un divorce complet entre les conditions d'emploi du mot « archives » par les archivistes et par les autres ? Peut-être que, les nécessités de l'archivage électronique aidant, les professionnels se réfugieront dans de nouvelles terminologies singularisantes, comme le suggère le débat récent à propos du terme « données » que certains aimeraient adjoindre à « documents » dans la définition légale des archives.

## **Bibliographie**

ARTIÈRES Philippe, « Fragments du singulier, archive du collectif », *Plein droit*, n° 53-54, 2002, p. 18-25.

ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française), *Frantext pour quel type de recherches ?*, disponible sur [http://www.frantext.fr/scripts/regular/7fmr.exe?CRITERE=QUI\\_QUEL\\_TYPE\\_RECHERCH](http://www.frantext.fr/scripts/regular/7fmr.exe?CRITERE=QUI_QUEL_TYPE_RECHERCH)

E:ISIS=isis\_bbibftx.txt;OUVRIR\_MENU=1;s=s0f403abc;ISIS=isis\_bbibftx.txt (consulté le 20 juillet 2014).

BAUMANN Stefanie, « Archiver ce qui aurait pu avoir lieu », *Conserveries mémorielles*, n° 6, 2009.

BEDEL Catherine, « Des lettres et manuscrits du XVIII<sup>e</sup>, sur le commerce des esclaves, proposés à Lyon », *Le Monde*, 7 janvier 2005.

BENSA Alban et FABRE Daniel (dir.), *Une histoire à soi, figurations du passé et localités*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2000.

BIASI Pierre-Marc de, « Les archives de la création à l'âge du tout numérique », *Revue Sciences/Lettres*, disponible sur <http://rsl.revues.org/314> (consulté le 20 juillet 2014).

CAVAZZINI Andrea, « L'archive, la trace, le symptôme. Remarques sur la lecture des archives », *L'Atelier du centre de recherches historiques*, 2009, n° 5, p. 6, disponible sur <http://acrh.revues.org/index1635.html> (consulté le 20 juillet 2014).

CHABIN Marie-Anne, *Je pense donc j'archive; l'archive dans la société de l'information*, L'Harmattan, Paris, 1999 ; voir aussi *Le management de l'archive*, Paris, Hermès, 2000.

CHABIN Marie-Anne, « Les nouvelles archives ou conclusions d'une revue de presse », *La Gazette des archives*, n° 172, 1996, p. 107-130.

CHOMARAT Michel, *Follement gay ! L'homosexualité dans les collections de la bibliothèque de Lyon*, Lyon, 2006.

DUCHEIN Michel, « Clio et l'archiviste : mariage indissoluble ou union libre ? », dans BOOMS H. et FAVIER J. (éd.), *Miscellanea in honorem Caroli Kecskeméti*, Bruxelles, Archives et Bibliothèques de Belgique, 1998, p. 131-142.

DUPONT Valérie, « L'histoire libanaise de Walid Raad », *Sociétés et représentations*, 2012, n° 33, p. 49-64.

DURAND-Évrard Françoise, « Les Indiens de la Culture », *La Gazette des archives*, 1994, n° 164, p. 62-64.

FELDMANN Eugénie, *Accéder à ses origines personnelles, démarche, accompagnement et témoignages*, Rueil-Malmaison, ASH, 2007.

FLICHY Patrice, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère du numérique*, Paris, Seuil, 2010.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1<sup>re</sup> éd. 1969, rééd. 2008.

GAGNON-ARGUIN Louise et COUTURE Carol, *Archives*, vol. 33, n° 1, 2001-2002.

GARON Robert, « Archives, bibliothèques et cybergouvernement », *Archives*, vol. 34, n° 3, 2003, p. 89-105.

GERMAIN Marie-Odile, « Archives et maisons d'écrivains : du côté de la BnF », journée d'étude *Archives d'écrivains : conservation et valorisation des collections*, 27 mars 2009, disponible sur <http://www.litterature-lieux.com/multimedia/File/journees/du-cote-de-la-bnf.pdf> (consulté le 20 juillet 2014).

HERLIN Richard, « Singulier, ce cas d'archives », *Langue sauce piquante*, 28 octobre 2012, disponible sur <http://correcteurs.blog.lemonde.fr/2012/10/28/singulier-ce-cas-darchives/> (consulté le 20 juillet 2014).

JABLONKA Ivan, *Enfants en exil, transfert de pupilles réunionnais en métropole (1963-1982)*, Paris, Seuil, 2007.

JOLY Bertrand, « Les archives contemporaines ont-elles un avenir ? », *La Gazette des archives*, 1986, n° 134-135, p. 185-193.

KETELAAR Éric, « (Dé)construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2006, n° 82, p. 65-70.

KIHM Christophe, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique*, Éditions de minuit, 2010, n° 759-760, p. 707-718.

LEMAY Yvon et BOUCHER Marie-Pierre, « L'émotion ou la face cachée de l'archive », *Archives*, vol. 42, n° 2, 2010-2011, p. 39-52.

*Les Archives du rêve, dessins du musée d'Orsay, carte blanche à Werner Spies*, Hazan, Paris, 2014. Texte de présentation disponible sur <http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/hors-les-murs/presentation-generale/article/les-archives-du-reve-37294.html?cHash=fcf17eadb0> (consulté le 15 juin 2014).

MARGEL Serge, *Les Archives fantômes, recherches anthropologiques sur les institutions de la culture*, Fécamp, Éditions Lignes, 2013.

MARCILLOUX Patrice, « Vers un nouveau modèle de relations avec les publics des archives ? », dans Marcilloux P. (dir.), *À l'écoute des publics des archives, identités, attentes, réponses*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 2009, pp. 109-113.

MARCILLOUX Patrice, *Les Ego-archives, traces documentaires et recherche de soi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

MOUCHENIK Yoram, « Ce n'est qu'un nom sur une liste, mais c'est mon cimetière ». *Traumas, deuils et transmission, chez les enfants juifs cachés en France pendant l'Occupation*, Paris, La Pensée sauvage, 2006.

MySQL.com, *Le moteur de table ARCHIVE*, disponible sur <http://dev.mysql.com/doc/refman/5.0/fr/archive-storage-engine.html> (consulté le 20 juillet 2014).

NORA Pierre, « Missions et enjeux des archives dans les sociétés contemporaines », *Actes de la XXVI<sup>e</sup> Conférence internationale de la Table ronde des Archives, Marseille, France, 12-15 novembre 2002*, 2003, p. 47-49.

PÉROTIN Yves, « Les archivistes et le mépris », *La Gazette des archives*, 1970, n° 68, p. 7-23.

« Réunionnaise déplacée enfant dans la Creuse, je reconstitue le puzzle de ma vie », *Rue89*, 2 avril 2012, disponible sur <http://rue89.nouvelobs.com/2012/04/02/reunionnaise-de-la-creuse-je-reconstitue-le-puzzle-de-ma-vie-230785> (consulté le 20 juillet 2014).

# DE LA TRACE À L'ARCHIVE : REPÈRES POUR PENSER LA QUESTION DES TRACES À L'HEURE DU NUMÉRIQUE

Alexandre SERRES  
*Université Rennes 2*

**Résumé :** Par-delà la banalité et la polysémie du terme, la notion de trace s'avère riche de problématiques théoriques fortes, notamment celle de la trace comme indice, approche théorisée dans le « paradigme indiciaire » de Carlo Ginzburg, ou celle de la trace comme mémoire collective, avec la question du document comme trace du passé chez Paul Ricoeur, Paul Veyne ou Marc Bloch. En 2002, un premier texte tentait de faire le point sur les diverses problématiques liées à la notion. Dix ans plus tard, en mars 2012, dans le cadre du séminaire interdisciplinaire du laboratoire ALEF, « De l'œuvre à l'archive : de l'archive à l'œuvre », à l'université Rennes 2, le texte ci-dessous cherchait, en s'appuyant sur le premier, à le compléter en portant la réflexion sur l'articulation entre ces problématiques de la trace et la révolution numérique. Il s'agissait alors de tenter de contribuer à l'élaboration collective d'une « pensée de la trace à l'heure du numérique », rendue cruciale par les nombreux enjeux des traces numériques.

Comment interroger la notion de trace ? Par quel bout prendre un terme aussi simple, ayant des significations courantes aussi indiscutables ? Tout le monde sait ce qu'est une trace, le mot est d'une grande banalité, d'un usage répandu et d'une simplicité de définition qui semblent laisser peu de place à la réflexion théorique. Mais plus les mots sont simples et plus complexes sont les questions qu'ils posent, les problématiques qu'ils contiennent.

Si le terme banal de trace pose déjà un certain nombre de problèmes théoriques, que dire alors de la notion, plus brûlante, de « trace numérique » ? Il ne s'agit plus seulement de questions théoriques, réservées aux chercheurs, mais de divers enjeux sociétaux : enjeux techniques avec la prolifération des traces numériques laissées sur le web, économiques avec le « Big data », politiques avec la généralisation de la traçabilité, juridiques et sociaux avec les questions du droit à l'oubli et de la protection des données personnelles, etc. Les enjeux théoriques d'une nouvelle « pensée de la trace » sont également importants car avec d'autres notions-clés de l'économie du document, comme celles d'information, de document et d'archive, la notion de trace a été à son tour bousculée, emportée, transformée par la révolution

numérique. Et il devient urgent de commencer à élaborer une pensée de la trace à l'heure du numérique, *i.e.* une problématisation ou une réflexion théorique qui ne prétend nullement au statut de théorie.

## Bref retour à la lexicologie

Il est difficile de faire l'économie d'un retour aux sources, à la fois lexical et sémantique, car ce que l'on peut identifier comme les problématiques de la trace se fondent en grande partie sur les différentes acceptions du terme. Et le recours au dictionnaire nous montre d'emblée toute la difficulté de la tâche : comment élaborer une pensée de la trace à partir d'un terme aussi polysémique et insaisissable ?

Un rapide coup d'œil sur ce formidable outil qu'est le portail lexical du CNRTL<sup>1</sup> se révèle très instructif : il ne propose pas moins de quarante-cinq synonymes du mot *trace*<sup>2</sup> ! Parmi lesquels on note des termes et notions aussi éloignés et disparates que *marque, empreinte, vestige, témoignage, connaissance, souvenir, impression, repère, preuve, indice, sillon, passage, cicatrice, signature, ornière, sceau, dégoulinade, tache, teinte, piste, arôme, bavure, erre, fumée, leur* ou *vermoulure*. Quel est ce curieux terme qui relie ainsi *réminiscence, connaissance, signature* et *dégoulinade* ?

L'examen de ces synonymes est intéressant, non seulement parce qu'il montre la grande diversité des emplois du terme, mais surtout parce qu'il permet de cerner les quatre grandes acceptions traditionnelles de la trace. En effet, la trace est à la fois :

- une empreinte, ou « une suite d'empreintes sur le sol marquant le passage d'un homme, d'un animal, d'un véhicule<sup>3</sup> », l'empreinte pouvant être prise au sens figuré, avec l'idée « d'impression qui reste de quelque chose<sup>4</sup> » ;
- une marque laissée par une action, un événement passé, un coup, avec pour synonymes *indice* et *reste* ;
- une quantité infime ;
- en géométrie, un lieu d'intersection avec le plan de projection.

---

<sup>1</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

<sup>2</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. *Trace, Définition*, disponible sur <http://www.cnrtl.fr/definition/trace>.

<sup>3</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. *Trace, Définition*, disponible sur <http://www.cnrtl.fr/definition/trace>.

<sup>4</sup> REY A. et HORDÉ T. (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 3872.

## Deux problématiques

Dans un texte de 2002<sup>5</sup>, nous nous étions proposés de partir de ces définitions classiques et, en les reformulant quelque peu, d'évoquer quatre problématiques théoriques, quatre approches qui donnent à cette notion toute son ampleur, en nous référant à différents penseurs. Tout d'abord, la trace comme empreinte, marque psychique, avec la problématique de la mémoire individuelle et de l'imagination exposée par Ricœur<sup>6</sup> ; la trace comme indice, « petite quantité », détail, avec le « paradigme indiciaire » proposé par Ginzburg ; la trace comme mémoire collective, avec la question du document comme trace du passé, la connaissance par traces en histoire chez Ricœur, Veyne ou Bloch ; et la trace comme écriture, avec la problématique de la trace écrite chez Derrida. Le cinquième sens possible de la trace, le sens moral de « l'exemple à suivre », présent dans l'expression « marcher sur les traces de quelqu'un », avait été écarté<sup>7</sup>.

Pour faire le lien entre ces problématiques et la question des traces numériques, nous laisserons de côté la première et la dernière de ces quatre approches, pour des raisons d'ailleurs diamétralement opposées : l'une n'a pas de lien direct avec les traces numériques, l'autre en a trop. En effet, avec le sens figuré de trace, apparu au XIII<sup>e</sup> siècle comme une extension de la notion d'empreinte matérielle à celle de marque psychique d'un événement, nous touchons à de redoutables questions philosophiques : celles de la mémoire, de l'imagination et de la vérité. Cette problématique de la trace comme empreinte psychique est magistralement développée par Ricœur, dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, où le philosophe examine, en revenant à Platon, les relations entre mémoire, imagination et vérité, à partir d'une réflexion sur la trace comme empreinte, *tupos*. Le lien entre cette première approche philosophique de l'empreinte et la question des traces numériques n'a donc rien d'évident et excède le cadre de notre propos.

À l'inverse, la problématique de la trace comme écriture concerne très directement la question du numérique et des nouveaux processus d'écriture. Cette approche est celle de Derrida, qui développe dans *De la grammatologie* une véritable pensée de la trace, globale et très ambitieuse puisque chez le philosophe de la déconstruction, la trace se confond avec

---

<sup>5</sup> SERRES A., « Quelle(s) problématique(s) de la trace ? », Séminaire du CERCOR, « La question des traces et des corpus dans les recherches en Sciences de l'Information et de la Communication », 13 décembre 2002, Rennes, disponible sur [http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00001397.html](http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001397.html).

<sup>6</sup> RICŒUR P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

<sup>7</sup> L'acception morale nous avait paru en effet trop éloignée d'une réflexion théorique sur la notion de trace pour être retenue.

l'écriture, ou plus exactement, l'écriture est avant tout considérée comme trace. Pour Derrida, l'écriture doit être pensée à partir du concept de trace, qui est « écriture en général, racine commune de la parole et de l'écriture<sup>8</sup> ». Dans cette approche, reprise par Stiegler<sup>9</sup>, le concept de trace est un concept générique qui finit par se confondre avec la question de la technique et des processus d'extériorisation de l'homme, et de ses mémoires collectives dans différents artefacts. Dès lors, vouloir réfléchir aux liens entre cette approche de la trace comme écriture et les traces numériques revient à reposer la question du numérique lui-même comme nouvelle modalité, nouveau support d'écriture, nouvel artefact d'extériorisation de l'homme.

Nous nous focaliserons donc ici sur les deux autres problématiques, la trace-indice et la trace-mémoire, en essayant de montrer en quoi elles peuvent éclairer la question des traces numériques et, à l'inverse, en quoi le numérique transforme ces approches. Il s'agira également de tenter de répondre à la question posée dès le titre de ce texte : quel est le rapport entre trace et archive ?

### **La trace comme indice : « paradigme indiciaire » et numérique**

L'un des sens les plus courants du mot trace est celui de « petite quantité », apparu tardivement dans la langue française, en 1847<sup>10</sup>. Au plan théorique, cette idée de détails, de petites quantités, de traces infinitésimales, mais aussi physiques, matérielles (les traces de pas, etc.) nous renvoie immédiatement à la célèbre notion d'indice dans la sémiotique de Peirce et à la triade indice-icône-symbole<sup>11</sup>. L'indice y est défini comme la trace sensible d'un phénomène, la marque matérielle d'un signe (la fumée comme indice du feu, la marque de pied dans la neige comme indice du passage d'un être humain, etc.). Comme le rappelle Bougnoux, « la continuité et la contiguïté naturelles des indices les placent à la naissance du processus signifiant<sup>12</sup> », puisque l'indice se tient à cheval entre réalité sensible et signification, entre phénomène physique (une fumée) et interprétation (c'est un feu). Il faut d'emblée insister sur

---

<sup>8</sup> DERRIDA J., *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 109.

<sup>9</sup> STIEGLER B., *La technique et le temps. 1, La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994.

<sup>10</sup> REY A. et HORDÉ T. (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998, p. 3872.

<sup>11</sup> Voir : EVERAERT-DESMEDET N., « La sémiotique de Peirce », in HÉBERT L. (dir.), *Signo*, Rimouski, 2011, disponible sur <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>.

<sup>12</sup> BOUGNOUX D., *La communication par la bande : introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, la Découverte, 1991, p. 50.

cette caractéristique fondamentale de la trace comme indice : elle n'existe que sous le regard, elle n'a pas d'existence propre (une trace est toujours trace « de quelque chose »), elle présuppose une culture ou un appareillage interprétatif pour la déchiffrer.

La trace comme indice a donné lieu à une réflexion théorique importante, celle de l'historien italien Carlo Ginzburg. Dans un texte célèbre paru en 1986<sup>13</sup>, Ginzburg a retracé l'émergence au XIX<sup>e</sup> siècle d'un nouveau modèle épistémologique en sciences humaines, qu'il a qualifié de « paradigme indiciaire ». Établissant des analogies entre la critique d'art, la littérature, la psychanalyse et, au-delà, la médecine et l'histoire, le paradigme indiciaire désigne toutes les méthodes de recherche fondées sur une connaissance indirecte, par traces, par indices. Trois grands aspects le caractérisent selon Ricœur<sup>14</sup> :

- l'individualité de l'objet d'analyse : les « disciplines indiciaires », selon l'expression de Ginzburg, à savoir la médecine, la jurisprudence, la philologie, mais aussi l'histoire, sont des disciplines « qualitatives », centrées sur l'étude de phénomènes ou de documents singuliers, individuels, se prêtant mal ou peu aux quantifications. La même idée se trouve également chez Paul Veyne à propos de l'histoire, qui « s'intéresse à des événements individualisés, dont aucun ne fait pour elle double emploi<sup>15</sup> » ;
- le « caractère indirect du déchiffrement » : la connaissance s'opère par traces, par documents et non par expérimentation ou observation directe, à la différence des disciplines « galiléennes » et expérimentales ;
- le caractère conjectural : de nombreuses analogies sont relevées par Ginzburg entre le paradigme indiciaire et les pratiques de divination de l'Antiquité, notamment la similitude des comportements cognitifs et des opérations intellectuelles (analyse, comparaison, classification).

En quoi ce paradigme indiciaire concerne-t-il la question des traces numériques ? Un terme étrange, une notion transversale fait le lien avec le monde du web : la sérendipité<sup>16</sup>. Ce terme provient d'un conte oriental, l'histoire des trois fils du roi de Serendip, qui parviennent à décrire l'aspect d'un animal qu'ils n'ont pas vu à partir des indices recueillis sur son passage : un chameau blanc, aveugle, qui porte deux outres sur le dos, d'huile et de vin, etc. On trouve plusieurs versions de ce conte oriental, notamment dans *Zadig* de Voltaire. L'écrivain anglais Horace Walpole rendra célèbre cette fable en 1754 et forgera le terme de *serendipity* pour désigner « le fait de découvrir quelque chose par accident et sagacité alors que l'on est à la recherche de quelque chose d'autre<sup>17</sup> », « les découvertes imprévues, fruits du hasard et de

---

<sup>13</sup> GINZBURG C., *op.cit.*

<sup>14</sup> RICŒUR P., *op.cit.*, p. 220.

<sup>15</sup> VEYNE P., *Comment on écrit l'histoire ; suivi de « Foucault révolutionne l'histoire »*, Paris, Seuil, 1979, p. 47-48.

<sup>16</sup> Sur la sérendipité, voir CATELLIN S., *La sérendipité : du conte au concept*, Paris, Seuil, 2014.

<sup>17</sup> Site Zadigacité-innovation-et-stratégie, disponible sur <http://www.serendipite-strategie.com/>.

l'intelligence<sup>18</sup> ». Aujourd'hui, le terme de sérendipité est omniprésent sur le web, la notion a fait l'objet de multiples articles et travaux, de sites spécialisés, de colloques, et elle est devenue une notion-clé permettant de caractériser les processus de recherche d'information sur le web, appréhendés comme un mélange de hasard et d'intuition, de recomposition des parcours de navigation, de déchiffrement des traces et des ressources numériques. Comme l'ont bien montré Olivier Ertzscheid et Gabriel Gallezot, qui furent parmi les premiers chercheurs à travailler sur cette notion, « elle est une approche socio-cognitive de la recherche d'information et impose l'abduction comme heuristique<sup>19</sup> ».

Or la sérendipité est très présente dans le texte de Ginzburg et apparaît comme l'une des pièces maîtresses du paradigme indiciare. Pourquoi ? Parce que Ginzburg établissait un lien à la fois historique, épistémologique et cognitif, avec le premier contexte de la sérendipité : celui de la chasse. Pour l'historien italien, les racines lointaines du paradigme indiciare sont à chercher là, dans ce patrimoine de connaissances accumulées pendant des siècles par les premiers hommes chasseurs, habitués à reconstruire une forme ou une réalité à partir de multiples indices minuscules et de traces muettes : empreintes, touffes de poils, odeurs, etc. La sérendipité, qui exprime ce processus d'abduction, de re-construction d'un phénomène à partir de l'observation de traces, est sans doute la notion-clé, transversale, du paradigme indiciare, celle qui relie par un fil souterrain des réalités aussi hétérogènes que la chasse, la divination, la médecine, le roman policier, la critique d'art, l'histoire et aujourd'hui la recherche d'information sur Internet...

À ce titre, le paradigme indiciare devrait intéresser les approches actuelles sur les traces numériques, selon deux perspectives différentes : d'une part, la recherche d'information et les processus de sérendipité mis en œuvre, tant dans les outils de recherche que chez les usagers ; et d'autre part, la question du déchiffrement des traces des internautes, notamment dans l'observation des pratiques informationnelles.

---

<sup>18</sup> GINZBURG C., *op. cit.*, p. 274.

<sup>19</sup> ERTZSCHEID O., GALLETZOT G., « Chercher faux et trouver juste. Serendipité et recherche d'information », *X<sup>e</sup> Colloque bilatéral franco-roumain, CIFSIC Université de Bucarest, 28 juin – 3 juillet 2003*, Bucarest, 2003, disponible sur [http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00000689](http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000689).

## Les traces numériques

Il est temps de mieux définir cette notion de trace numérique. Elle intéresse différents champs de recherche, notamment les sciences de l'information et de la communication et l'informatique. Plusieurs définitions peuvent en être données et on distingue deux approches selon qu'elles mettent l'accent sur l'une ou l'autre de ces propriétés :

- les interactions hommes-machines : les traces numériques sont définies comme la « trace d'une activité humaine dans un environnement numérique<sup>20</sup> », « un enregistrement d'éléments d'interaction entre un utilisateur et son environnement, dans le cadre d'une activité donnée<sup>21</sup> ». Louise Merzeau élargit cette perspective et fait de la trace la nouvelle catégorie de la présence numérique : « Dans la culture numérique, le signe, le message et le document sont appelés à être subsumés dans la catégorie des traces. Celle-ci ne désigne pas un nouveau type d'objet, mais un mode inédit de présence et d'efficacité, lié aux caractéristiques techniques et sociales des réseaux<sup>22</sup> .»
- une suite d'événements : la seconde approche privilégie plutôt la notion d'événement, pas forcément humain, et dont la trace sera numérique – « une trace est une séquence d'événements ordonnés (temporellement ou non) », « une suite discrète d'événements<sup>23</sup> » ; on peut rapprocher de cette définition celle du document numérique, donnée par le réseau RTP-Doc<sup>24</sup>, parlant « d'unités isolables, agencables et calculables<sup>25</sup>».

Interaction ou événement : les deux approches, loin de s'opposer, sont étroitement complémentaires et mettent chacune en lumière certaines propriétés des traces numériques. L'approche la plus large est celle de Merzeau, qui réunit les deux perspectives et pour qui tout fait trace sur internet. Dans une conférence prononcée en 2011<sup>26</sup>, elle proposait une typologie intéressante des traces numériques en distinguant les traces déclaratives (ce qu'on écrit sur les blogs, Twitter, les réseaux sociaux, etc.), les traces comportementales (les traces de nos actions faites sur le web, comme les cookies), les traces documentaires (traces intentionnelles,

---

<sup>20</sup> LAFLAQUIÈRE J., « Trace numérique : de l'inscription de connaissances à la mémoire active », *Atelier Trace. IC2011*, Lyon, [s.n.], 2011, p. 1.

<sup>21</sup> OLLAGNIER-BELDAME M., « Les traces numériques dans les activités conjointes : leviers de la construction du sens », *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, janvier 2011, p. 7.

<sup>22</sup> MERZEAU L., « Du signe à la trace : l'information sur mesure », *Hermès*, vol. 53, 2009, p. 1.

<sup>23</sup> DERANSART P., « Traces, traces numériques, connaissances et cognition. Essai d'approche transversale », *Contribution atelier IC2011*, [s.l.] [s.n.], 2011, p. 4.

<sup>24</sup> RTP-doc (Réseau Thématique Prioritaire sur le document numérique) est le nom d'un collectif de chercheurs animé par J.M. Salaün, dont les travaux ont donné lieu à plusieurs ouvrages signés de l'acronyme Roger T. Pédaque. Voir : <http://vecam.org/article1191.html>.

<sup>25</sup> PÉDAQUE R. T., SALAÜN J.-M. et MELOT M. (dir.), *Le document à la lumière du numérique*, Caen, Éditions C&F, 2006, p. 186.

<sup>26</sup> MERZEAU L., « Recruter, chercher, être présent », in *Colloque : Traces numériques et recrutement, IUT Le Havre, 13 octobre 2011*, disponible sur <http://spipwebtv.univ-lehavre.fr/spip.php?article58>.

s'exprimant à travers toute la production documentaire en ligne), et les « traces des autres » (ce que les autres disent d'une personne, d'une entreprise, etc.).

Quelles seraient les principales propriétés des traces numériques, qui les distingueraient des traces « non numériques » ? Pour notre part, nous avons recensé, sans exhaustivité aucune, au moins sept grandes propriétés : la matérialité, l'intentionnalité, la temporalité, la calculabilité, l'interprétabilité, la réflexivité et la mémorisation.

La matérialité est évidemment celle du numérique : contrairement aux idées courantes sur le « virtuel » et la dématérialisation, le numérique est un univers matériel extrêmement complexe reposant sur de lourdes infrastructures technologiques. Et une trace numérique n'est visible, décodable et lisible que sur un écran ou un dispositif technique. C'est ce que rappelle Magali Ollagnier-Beldame pour qui la trace numérique « se distingue essentiellement par son support<sup>27</sup> ». De ce point de vue, la matérialité des traces numériques ne les distinguerait pas vraiment des autres traces, elles aussi inscrites dans une matérialité.

Ce qui n'est pas le cas de la deuxième propriété : l'intentionnalité. Les traces numériques sont de l'ordre du construit, de l'artefact : à la différence de la trace du pas dans la neige, la trace numérique est toujours « provoquée », selon l'expression de Ollagnier-Beldame. Elle est pré-inscrite dans un dispositif technique conçu pour la recueillir : ainsi les interactions des usagers sur le web sont enregistrées par toutes sortes de systèmes de traçabilité (cookies, compteurs, etc.) conçus à cet effet. La trace numérique « spontanée » n'existe pas même si les interactions peuvent être spontanées ; « en informatique, l'objet "trace" est relativement bien défini, puisqu'il s'agit souvent d'objets construits volontairement sous ce nom<sup>28</sup> ». La trace numérique reste le plus souvent pré-construite, en vue d'un usage ultérieur prédéfini par l'instance de recueillement des traces (une entreprise, un site web, un serveur, un routeur, etc.). L'intentionnalité est donc une propriété essentielle des traces numériques, qui les distingue radicalement des traces « naturelles ».

La temporalité, ou la dimension temporelle de la trace numérique, est au centre des approches considérant les traces numériques comme une suite d'événements : pour Deransart, un « objet "trace" est une séquence d'états ou configurations d'un système ou d'un processus plus ou moins bien repéré, comme une suite d'instantanés<sup>29</sup> ». Selon lui, une trace numérique

---

<sup>27</sup> OLLAGNIER-BELDAME M., « Les traces numériques dans les activités conjointes : leviers de la construction du sens », *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, janvier 2011, p. 8.

<sup>28</sup> DERANSART P., « Traces, traces numériques, connaissances et cognition. Essai d'approche transversale », *art. cit.*, p. 1.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 4.

est ainsi le produit d'un processus, constitué de différents états qui sont autant « d'événements de trace<sup>30</sup> ». Si l'on cherche à comparer traces numériques et analogiques, la temporalité semble bien une propriété commune, puisque la notion classique de trace est ontologiquement liée à celle d'événement ou d'action : une trace est toujours trace d'un événement ou d'une action quelconque passés, donc inscrit dans le temps. Ce qui distingue ici la trace numérique des autres, c'est encore...le numérique, c'est-à-dire le caractère de discrétisation, de découpage en unités séparées d'un processus quelconque. La trace numérique d'un événement, d'une action, d'une interaction est toujours un ensemble d'unités discrètes, isolables.

D'où la quatrième propriété, la calculabilité, qui elle, différencie nettement traces numériques et non numériques. On peut certes compter des traces de pas dans la neige jusqu'à un certain point, mais les traces analogiques se prêtent mal, voire pas du tout, au calcul. Pourtant, le calcul est non seulement au cœur des traces numériques, mais il en est aussi la finalité, notamment pour les géants du web. Si Facebook, Google et Amazon mettent en place des dispositifs de recueil des traces des usagers toujours plus sophistiqués, c'est pour les intégrer dans de gigantesques bases de données de calcul, afin de pouvoir prévoir les comportements. La calculabilité des traces numériques conduit à celle des comportements, des goûts, des affects, des opinions, à un glissement particulièrement insidieux et dangereux vers le marketing de la prédictibilité. Pour en revenir aux propriétés fondamentales des traces numériques, la calculabilité apparaît bien comme celle qui les sépare le plus des traces analogiques. Elle est au fondement de ce phénomène de la « redocumentarisation du monde » mis en lumière par les chercheurs du RTP-Doc<sup>31</sup> : la possibilité de combinaison, de documentarisation infinie de traces de toutes natures (une photo pouvant être retouchée mais surtout enrichie, annotée par quelqu'un d'autre, réutilisée dans d'autres contextes, etc.). La calculabilité des traces numériques pose du coup la question théorique de l'adaptation du paradigme indiciaire au monde numérique. Cette méthode interprétative, ce déchiffrement humain d'une réalité à partir de l'observation de traces singulières, est à mille lieues des visées calculatrices de prédictibilité généralisée des comportements fondées sur les traces numériques. À moins que l'on considère aussi les traces numériques comme le produit d'un processus précis et que l'on développe à partir d'elles une observation qualitative, ou majoritairement qualitative. Ainsi, selon nous, les observations des comportements des usagers pourraient relever du paradigme indiciaire : par exemple, la reconstitution du parcours de lecture d'un

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> PÉDAUQUE R. T., *La redocumentarisation du monde*, Toulouse, Éditions Cepaduès, 2007.

internaute sur une page web par un dispositif de *eye-tracking*, l'analyse minutieuse d'une recherche d'information par l'historique de navigation, ou des captures d'écran automatisées des requêtes, etc., le suivi des logs de connexion, le filmage d'un internaute ou d'un groupe d'internautes...

À l'instar de tout type de trace, le caractère nécessairement interprétatif, l'herméneutique, nous semble être également une propriété des traces numériques. Nous avons vu que la trace-indice, au sens de Peirce, nécessitait comme tout signe, un travail d'interprétation, de décodage, pour en extraire un sens. Par elle-même, une trace ne signifie rien et ne « prend son sens que sous un regard humain », comme le disait Escarpit<sup>32</sup> à propos de l'information. L'interprétation est au cœur du paradigme indiciare. Cette herméneutique, propriété intrinsèque à toute trace du monde sensible, analogique, se retrouve-t-elle dans l'univers abstrait des traces numériques, par ailleurs calculables ? N'y a-t-il pas ici une contradiction absolue entre le calcul, la computation, le traitement automatique des traces dans des algorithmes et ce caractère herméneutique ? Pas dans le cas de l'observation qualitative d'un processus spécifique : retracer un parcours individuel de recherche d'information par l'observation des logs de connexion, les captures d'écran des requêtes et des clics, nécessite un solide travail interprétatif à partir d'hypothèses de recherches, de grilles de lectures pré-établies, etc. Et en ce qui concerne le caractère purement computationnel des traces numériques dans le « Big Data », l'interprétativité, le sens, ne peuvent-ils pas porter sur la « philosophie des algorithmes » mise en œuvre ? Le fait pour Facebook de qualifier comme « amis » des personnes en interaction sur le réseau social qui s'échangent des messages et des documents n'est évidemment pas neutre, culturellement parlant. De même, les calculs à la base de l'économie de la recommandation participent d'une grille de lecture mécaniste des comportements humains, fondée sur l'idée d'une calculabilité et d'une prédictibilité généralisées. Les géants du web se cachent derrière le voile de la froide rationalité des chiffres issus de la computation des gigantesques bases de données de traces personnelles, ce qui relève d'un tour de passe-passe idéologique avec la lecture soi-disant « objective » de traces en réalité prédéfinies. Il faut donc reconnaître à la fois les propriétés de calculabilité et d'interprétativité des traces numériques, et leur enlever leur caractère de « données objectives, brutes ». De même

---

<sup>32</sup> « Car comme le faisait remarquer Robert Escarpit (...), un processus dont le regard humain est absent ne comporte aucune information » (JEANNERET Y., *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 79).

que les faits scientifiques, les traces numériques sont toujours construites et donc « interprétables ».

La réflexivité est une propriété mise en exergue notamment par Ollagnier-Beldame, puisque toute interaction homme-machine donne lieu à une abondante production de traces numériques qui peuvent ensuite se lire comme autant de signes réflexifs sur l'action : « La confrontation aux traces numériques permet une attention particulière à l'expérience passée<sup>33</sup> ». Et cette réflexivité de l'action nous paraît incontestablement plus intense, plus complète avec les traces numériques. Ne serait-ce que par la diversité et la richesse des outils numériques de capture, de collecte et de traitement des traces d'une interaction, depuis les historiques de navigation, les lignes de temps, les captures d'écran jusqu'aux outils sophistiqués de *work flow*. La réflexivité, sans être leur apanage, distingue ainsi les traces numériques des traces analogiques.

La septième propriété, la mémorisation, accentue encore cette réflexivité et apporte d'importantes spécificités aux traces numériques. Si la mémorisation, ou plus exactement la mise en mémoire, l'archivage, n'a évidemment pas attendu le numérique pour qualifier les traces, là encore le numérique a profondément changé la donne. Cette propriété évoque une autre grande problématique de la trace, celle de la trace comme mémoire et histoire.

### **La trace comme mémoire et la question de l'archive**

La troisième problématique de la trace, la trace-mémoire, a fait l'objet de réflexions approfondies chez les historiens, notamment Bloch et Veyne, ainsi que chez Ricœur, dont nous ne pouvons rendre compte ici que superficiellement. « *Connaissance par traces* » pour Bloch<sup>34</sup>, l'histoire se fonde également pour Veyne sur une connaissance indirecte : « en aucun cas ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement : il l'est toujours incomplètement et latéralement à travers des documents ou des témoignages, disons à travers des *teckmeria*, des traces<sup>35</sup>. »

Et pour Ricœur, la trace « est à la connaissance historique ce que l'observation directe ou instrumentale est aux sciences de la nature<sup>36</sup> ».

---

<sup>33</sup> OLLAGNIER-BELDAME M., « Les traces numériques dans les activités conjointes : leviers de la construction du sens », *art. cit.*, p. 8.

<sup>34</sup> BLOCH M., *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 56.

<sup>35</sup> VEYNE P., *Comment on écrit l'histoire ; suivi de « Foucault révolutionne l'histoire »*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>36</sup> RICŒUR P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 214.

Au-delà de cette convergence avec Bloch et Veyne sur le statut épistémologique de la trace en histoire, Ricœur étudie les relations avec les notions proches de témoignage et de document. Il opère d'abord une distinction fondamentale entre traces écrites et non écrites. Les premières se confondent avec les archives, que Ricœur définit comme l'ensemble des traces écrites, *i.e.* des témoignages volontaires ou non, recueillis, transcrits et stockés. Ce qu'il appelle le « moment de l'archive » est alors défini comme celui de « l'entrée en écriture de l'opération historiographique<sup>37</sup> ». Avant celle-ci, le témoignage est originellement oral ; il ne devient archive qu'à partir de sa transcription, de son basculement dans le monde de l'écrit. Mais l'archive, qui est de l'ordre de l'écriture, n'est pas seulement l'ensemble des témoignages écrits, c'est aussi un lieu, un lieu social et un « lieu physique qui abrite le destin<sup>38</sup> » de la trace documentaire, distincte de la trace cérébrale et affective.

Quant aux traces non écrites, appelées par Bloch « vestiges du passé » (objets, fossiles, outils, etc.) ou également « témoignages non écrits<sup>39</sup> », elles nous renvoient à la notion d'indice, l'autre versant de la trace en tant que marque d'un fait ou d'un événement quelconque, dont nous avons vu toute l'importance avec Ginzburg.

La trace est ainsi considérée par Ricœur comme « la racine commune au témoignage et à l'indice<sup>40</sup> », donnant toute son ampleur à la notion de document. Car le document, qui englobe aussi bien témoignage écrit que non écrit, est la somme des indices et des témoignages, autrement dit il se confond avec la trace, mais avec une dimension supplémentaire : la réponse à une question posée par l'historien. Ricœur reprend ici et théorise la définition classique mais fondamentale du document en tant qu'objet construit par intention ou par interrogation : « devient ainsi document tout ce qui peut être interrogé par un historien dans la pensée d'y trouver une information sur le passé<sup>41</sup>. »

Mais si en histoire tout peut être considéré comme document, indices comme témoignages écrits, qu'est-ce qui différencie la trace du document ? C'est la question de l'historien : la trace est de l'ordre du donné alors que le document est de l'ordre du construit. Un document est toujours cherché, trouvé, interrogé. La dialectique entre trace, document et

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>39</sup> BLOCH M., *op. cit.*, p. 54 et 55.

<sup>40</sup> RICŒUR P., *op. cit.*, p. 221.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 226.

question est alors placée par Ricœur au fondement de la connaissance historique : « Trace, document, question forment ainsi le trépied de base de la connaissance historique<sup>42</sup>. »

## Traces et archives numériques

Nous avons vu que pour Ricœur, l'archive était définie au plan historiographique du moins comme l'une des modalités particulières de la trace ou du document, dans le sens où elle regrouperait les traces écrites. Qu'en est-il avec les traces numériques ? Comment s'articulent ces deux notions complexes de trace et d'archive à l'ère du numérique ?

Ce qui ressort d'une comparaison entre traces/archives analogiques et numériques, ce sont les changements profonds de nature et de statut, à l'instar des mutations bien connues du numérique : on est passé ainsi de l'ordre du donné à celui du construit, de la rareté à la surabondance, de l'indice au symbole, de la singularité à la calculabilité, de la localisation à la délocalisation, de la fixité à la volatilité, de la marque du passé à l'enregistrement du présent, de la conservation au dynamisme. L'une des mutations les plus profondes qui touchent les archives est sans doute le changement de « statut documentaire » : aujourd'hui, tout est archive, toute trace peut devenir archive, dans la mesure où toutes les traces numériques peuvent s'enregistrer et être conservées. De plus, avec la diffusion du Records Management<sup>43</sup> dans les organisations, nous assistons à un déplacement essentiel du « moment de l'archive » : il ne se fait plus en aval, à partir d'un choix des documents ou des témoignages oraux, l'archive n'est plus un document quelconque conservé dans sa forme et son intégrité d'origine, sur lesquels viennent s'ajouter les métadonnées des archivistes. Le document numérique devient une archive *dès sa création*, avec l'ajout des métadonnées dès le début du cycle de vie, et surtout par sa mise en conformité avec la structure pré-définie par le Records Management (telle feuille de style, telle structuration, tel format XML, etc.). La « mise en archive » du document numérique ne touche pas seulement tous les documents numériques, elle se fait dès la création

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>43</sup> Le Records Management désigne la gestion des archives dans les organisations. Il est défini par une norme ISO (norme 15489, publiée en 2001 par l'ISO et l'AFNOR) : « Fonction chargée du contrôle rigoureux et systématique de la production, réception, conservation, utilisation et sort final des documents engageants, ainsi que des processus de capture et de maintenance des traces probantes et documentées de l'activité d'une entreprise ou d'un organisme. »

des documents et selon des modèles prédéfinis. Renversement complet du paradigme archivistique !

Enfin, l'un des enjeux majeurs lié aux archives numériques, à l'heure de l'inflation archivistique, est celui de l'introuvable équilibre entre la mémoire et l'oubli : que faut-il conserver quand tout peut s'enregistrer, comment construire une mémoire collective, c'est-à-dire une mise en récit collective, quand l'archive devient processuelle, enregistrement d'un éternel présent ? Les questions posées par l'archive numérique sont vertigineuses, comme le montre Emmanuel Hogg dans *Mémoire année zéro*<sup>44</sup>, dont cette citation servira de conclusion : « Libéré de ses contraintes traditionnelles, notre mémoire se fait mémoire enregistreuse, qui accumule furieusement à l'aveugle : mémoire-archive, qui transforme en vestige tout ce qu'elle touche ; mémoire inflationniste qui enfle à vue d'œil, telle une gigantesque bulle spéculative. Jusqu'à l'éclatement ? »

## Bibliographie

BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1974.

BOUGNOUX Daniel, *La Communication par la bande : introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, la Découverte, 1991.

CATELLIN Sylvie, *La sérendipité : du conte au concept*, Paris, Seuil, 2014.

DERANSART Pierre, « Traces, traces numériques, connaissances et cognition. Essai d'approche transversale », Contribution atelier IC2011, [s.l.] [s.n.], 2011, disponible sur <http://pauillac.inria.fr/~deransar/ICAtelierIC1/introIC1-PD.pdf>.

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

ERTZSCHEID Olivier et GALLETZOT Gabriel, « Chercher faux et trouver juste. Serendipité et recherche d'information », X<sup>e</sup> Colloque bilatéral franco-roumain, CIFSIC Université de Bucarest, 28 juin – 3 juillet 2003, Bucarest, 2003, disponible sur [http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00000689](http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000689).

GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Verdier-Poche, 2010.

HOOG Emmanuel, *Mémoire année zéro*, Paris, Seuil, 2009.

---

<sup>44</sup> HOOG E., *Mémoire année zéro*, Paris, Seuil, 2009, p. 122.

JEANNERET Yves, *Y a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

LAFLAQUIÈRE Julien, « Trace numérique : de l'inscription de connaissances à la mémoire active », Atelier Trace. IC2011, Lyon, [s.n.], 2011, disponible sur [http://pauillac.inria.fr/~deransar/ICAtelierIC1/Actes/afia2011\\_submission\\_154.pdf](http://pauillac.inria.fr/~deransar/ICAtelierIC1/Actes/afia2011_submission_154.pdf).

LAFLAQUIÈRE Julien et PRIÉ Yannick, « L'expérience tracée des activités conjointes instrumentées », Atelier Interaction, Contextes, Traces, Université de Caen, Caen, [s.n.], 2009, disponible sur <http://www.ict.rd.francetelecom.com/content/files/ict09-Laflaquiere-Prie.pdf>.

MERZEAU Louise, « Du signe à la trace : l'information sur mesure », *Hermès*, vol. 53, 2009, p. 23-29, disponible sur <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00483292>.

OLLAGNIER-BELDAME Magali, « Les traces numériques dans les activités conjointes : leviers de la construction du sens », *Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, janvier 2011, disponible sur [http://ollagnier-beldame.com/publications/RIHM\\_M.Ollagnier-Beldame.pdf](http://ollagnier-beldame.com/publications/RIHM_M.Ollagnier-Beldame.pdf).

PÉDAUQUE Roger T., SALAÜN Jean-Michel et MELOT Michel, *Le Document à la lumière du numérique*, Caen, Éditions C&F, 2006.

PÉDAUQUE Roger T., *La Redocumentarisation du monde*, Toulouse, Éditions Cepaduès, 2007.

RICÉUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

SERRES Alexandre, « Quelle(s) problématique(s) de la trace ? », Séminaire du CERCOR, « La question des traces et des corpus dans les recherches en Sciences de l'Information et de la Communication », 13 décembre 2002, Rennes, disponible sur [http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00001397.html](http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001397.html).

STIEGLER Bernard, *La Technique et le temps. 1, La faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994.

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire* ; suivi de « Foucault révolutionne l'histoire », Paris, Seuil, 1979.



# LA RECHERCHE À TRAVERS LES NOTIONS DE « DÉSORDRE » ET D'« ABSENCE » DU RÉPERTOIRE

Jérôme ALLAIN

*Département de l'Ille-et-Vilaine, collectivité territoriale*

**Résumé :** La singularité des fonds d'archives de la création se caractérise par une profusion de tout type de documents produit à différentes étapes de l'activité de l'artiste ou de l'auteur. Cette masse de données et d'information peut dérouter les usagers, et ce malgré l'existence d'instruments de recherche mis à leur disposition en salle de lecture. Outil d'aide à la consultation et conçu afin d'appréhender au mieux l'univers de l'artiste ou de l'auteur, l'instrument de recherche peut être perçu comme un outil qui remet en cause le travail intellectuel du producteur et l'aspect organique de ses différentes activités. Pourtant, il n'en est rien. Car ce qui s'apparente à un désordre pour le lecteur relève d'un travail méthodique de l'archiviste qui prend en compte l'ordre originel des archives du producteur pouvant alors, par sa lecture, offrir de nouvelles pistes de réflexion.

Aussi loin qu'il soit possible de le déterminer, l'instrument de recherche mis à disposition en salle de lecture a toujours répondu à une demande émanant de l'archiviste ou de l'utilisateur. Qu'il se nomme inventaire ou répertoire, son rôle est de permettre et de faciliter l'accès aux documents d'un fonds d'archives. L'élaboration d'un tel outil nécessite une normalisation des règles de description d'articles<sup>1</sup>. C'est la raison pour laquelle le plan de classement de chaque instrument de recherche établi par l'archiviste répond aux mêmes préconisations ainsi qu'aux mêmes principes émis par les Archives de France et le Conseil International des Archives :

- La norme ISAD(G) permettant de rédiger la partie introductive d'un fonds d'archives traité ;
- Le thésaurus-matière pour l'élaboration de l'index du répertoire ;

---

<sup>1</sup> Un article est un « ensemble de pièces de même provenance, se rapportant à un même objet ou à une même affaire et dont l'importance matérielle n'excède pas la capacité d'une unité de conditionnement [une boîte neutre que l'archiviste range dans des rayonnages en magasin] », in NOUGARET C., GALLAND B., *Les instruments de recherche dans les archives*, Paris, La documentation française et la Direction des archives de France, 1999, p. 59.

- Les recommandations suite au séminaire de l'Institut Normal du Patrimoine qui se déroula en avril 2005 et les recherches menées sur la normalisation de la description des articles cités ;
- Les instructions du 24 avril 1841 qui fondent le principe de respect des fonds et l'élaboration d'un cadre de classement uniforme assurant la conservation de l'unité du fonds et de l'ordre originel.

Néanmoins, cette pratique archivistique n'est pas sans conséquence dans l'usage des instruments de recherche. Pour le lecteur qui consulte un répertoire en salle de lecture ou en salle des inventaires, le travail de l'archiviste peut s'apparenter à un morcellement des archives produites par un auteur, un artiste, un collectif ou une association ayant des activités se rapportant aux arts. Ce même lecteur peut également percevoir le répertoire comme un outil qui remet en cause le travail intellectuel du producteur<sup>2</sup> et l'aspect organique de ses différentes activités. Pourtant, il n'en est rien. Car ce qui s'apparente à un désordre pour le lecteur relève de ce que j'appelle un « processus organisationnel », un travail qui prend en compte l'ordre originel des archives du producteur, les besoins du chercheur explorant des productions matérielles à la fois achevées et inachevées et la nécessité de se conformer aux normes et principes archivistiques.

La singularité des fonds d'archives de la création se caractérise par une profusion de divers documents produits à différentes étapes de l'activité de l'artiste ou de l'auteur. C'est la raison pour laquelle l'ordre de rangement du fonds d'archives de chaque artiste s'identifie comme « un ordonnancement intrinsèque<sup>3</sup> ». Cette masse d'informations et de données à traiter pour l'archiviste et à analyser pour le chercheur représente une réelle difficulté dans la compréhension de l'activité menée par le producteur. Pourtant, quelle que soit la richesse ou la complexité du fonds à traiter, l'archiviste rassemble les informations qui lui sont nécessaires afin d'appréhender au mieux l'univers de l'artiste, et ce dans le but d'élaborer un plan de classement dans lequel il sera possible de relever les différentes actions menées par le producteur.

Lors de la première séance du séminaire ALEF « Archives et création : entre ordre et désordre » du 8 novembre 2013 intitulée « le classement des archives de la création », André Derval, Directeur des collections à l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine de Caen, a

---

<sup>2</sup> Le producteur est une « personne physique ou morale, publique ou privée, qui a produit, reçu et conservé des archives dans l'exercice de ses activités » in ASSOCIATION DES ARCHIVISTES FRANÇAIS, *Abrégé d'archivistique : principes et pratiques du métier d'archiviste*, Paris, Association des Archivistes Français, 2007, p. 302.

<sup>3</sup> Plaquette de présentation du séminaire interdisciplinaire « Archives et création : entre ordre et désordre » organisé par le laboratoire ALEF (Arts, Littératures, Échanges, Frontières), octobre 2013, p. 2.

souligné que les archivistes de l'institut ont « leur plan de classement [...] aménagé avec les spécificités des maisons d'éditions » et précise que ce type de plan de classement fonctionne pour de grands établissements « avec tous ses services ». En se référant à l'ouvrage intitulé *Les Archives privées*<sup>4</sup>, il apparaît que le plan de classement d'un fonds d'archives lié à la création reposerait sur un plan de classement d'entreprise qui se voit agencé, voire modifié, en fonction des activités du producteur. Ainsi, comme l'indique la figure 1, chacune des séries ou sous-séries intitulée « constitution », « conseils », « comptabilité », « correspondance » regroupe un ensemble de dossiers qui se rapportent à un même sujet ou une même fonction [Figure 1]. Ce procédé facilite la lecture des différentes activités menées par le producteur tout en s'assurant de respecter à la fois la structure interne de l'entreprise et le déroulement chronologique des événements survenus au cours de son existence.

### **« PLAN DE CLASSEMENT TYPE » DU FONDS D'UNE ENTREPRISE**

- 
- |                                       |                                     |
|---------------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Constitution                       | 9. Correspondance                   |
| 2. Conseils                           | 10. Service juridique               |
| 3. Direction générale                 | 11. Personnel et relations sociales |
| 4. Domaine                            | 12. Services d'études               |
| 5. Matériel d'exploitation            | 13. Services commerciaux            |
| 6. Approvisionnements et fabrications | 14. Filiales                        |
| 7. Service financier                  | 15. Disparition                     |
| 8. Comptabilité                       |                                     |

Source : Even Pascal et Nougaret Christine (dir.), *Les archives privées : manuel pratique et juridique*, Direction des Archives de France/La Documentation Française, Paris, 2008, p. 136.

Figure 1 : Plan de classement type du fonds d'une entreprise.

---

<sup>4</sup> Sur la question des archives d'écrivain et artiste, le lecteur pourra se reporter au sous-chapitre « Typologie et principales spécificités des fonds d'archives privées », NOUGARET C. et EVEN P. (dir.), *Les Archives privées*, Direction des Archives de France/La Documentation française, Paris, 2008, p.130-133.

Le plan de classement du fonds d'une association répond à un schéma semblable au précédent. Il se distinguera de celui d'une entreprise par son niveau de description. En effet, la nécessité d'établir une distinction entre des documents qui relèvent de la « comptabilité » ou du « service financier » pour une entreprise ne sera pas nécessairement effectuée pour une association pour laquelle ces mêmes documents seront rassemblés sous un seul et unique intitulé « comptabilité et finances ». Il ne s'agit pas de dévaluer ou de sous-évaluer certaines activités. L'archiviste a pour tâche de dresser un plan de classement cohérent et équilibré, car, quels que soient le nombre et le genre d'activités menées par le producteur, le répertoire et son plan de classement ont pour finalité de rendre compréhensibles l'organisation et l'activité du producteur à travers l'application des différents principes archivistiques rapidement énoncés.

Il en sera de même pour les fonds d'archives d'artistes, d'auteurs ou de collectifs. Le plan de classement type d'un fonds d'archives dit « artistique » contient également les ensembles suivants : l'identité du producteur, la partie financière, la correspondance et les activités effectuées ou entreprises. En outre, les niveaux de description diffèrent des précédents plans de classement type évoqués. Le fait de croiser différentes données liées aux plans de classement et extraites de l'ouvrage *Les Archives privées*, montre que les dossiers regroupés au sein de la même série « papiers personnels » correspondent dans le plan de classement type d'une entreprise à cinq séries « constitution », « domaine », « service financier » et « service juridique » [Figure 2]. Autre exemple, la correspondance. Si pour un fonds d'entreprise, cette série regroupe trois dossiers, le courrier reçu, envoyé et croisé ; pour un fonds d'archives de la création, la correspondance regroupera plusieurs séries contenant plusieurs dossiers qui se déclinent sous les intitulés : lettres familiales, lettres amicales, lettres professionnelles, lettres en relation avec les maisons d'édition, lettres avec les sociétés de presse. Cette distinction opérée, il convient de définir de quelle façon l'artiste ou l'auteur a rangé sa correspondance. Est-ce un classement chronologique ou alphabétique<sup>5</sup> ? En d'autres termes, certains documents relevant du quotidien peuvent faciliter ou complexifier le travail de l'archiviste.

---

<sup>5</sup> Par organismes, individus, lieux géographiques, etc.

## **« PLAN DE CLASSEMENT TYPE » DU FONDS :**



Figure 2 : Plans de classement type du fonds d'un auteur et d'une entreprise.

Ces différents exemples de plans de classement type tendent à montrer que l'archiviste s'appuie sur une architecture type qui lui permettra d'élaborer un plan de classement définitif dont les niveaux hiérarchiques et l'aménagement des dossiers reflètent intellectuellement le travail de l'artiste ou de l'auteur. C'est pourquoi, si en apparence l'instrument de recherche semble démembrer les archives de la création artistique, son plan a pour finalité de respecter l'esprit du producteur tout en assurant une cohérence dans l'organisation et une facilité dans la consultation des documents inventoriés. Comme l'ont écrit Bertrand et Geneviève Gille, en 1970, dans l'ouvrage intitulé *Manuel d'archivistique* : « Le classement est imposé par la nature des documents eux-mêmes, car en fait aucun classement ne peut être établi *a priori*, et l'archiviste doit se laisser guider par le fonds<sup>6</sup> ». Si le répertoire numérique dressé répond au même postulat selon lequel l'instrument de recherche est un outil de médiation permettant aux usagers d'accéder aux archives, chaque fonds d'archives privé traité et mis à disposition des

---

<sup>6</sup> Archives de France, *Manuel d'archivistique. Théorie et pratique des archives en France*, Paris, Archives nationales, 1970, p. 408.

usagers dans un service d'archives public possède son propre plan de classement. Dans la mesure où les documents produits par l'auteur et l'artiste influent sur l'élaboration du plan de classement, celui-ci ne peut être qu'une représentation de l'activité intellectuelle du producteur. Pourtant, malgré les précautions prises par l'archiviste, les usagers perçoivent les instruments de recherche comme des outils qui déconstruisent la pensée de l'artiste tout en donnant accès aux documents d'archives. Pour quelle raison un document pourrait-il conduire à qualifier le répertoire de « désordre » ?

Comme il a été précédemment expliqué, le répertoire dressé par l'archiviste place les usagers et tout particulièrement les chercheurs devant une structure méthodique et hiérarchisée. Chaque document et pièce d'archives produits par l'artiste ou l'auteur est à la fois décrit et classé dans un dossier qui se trouve lui-même rattaché à un ensemble de dossiers appelé série ou sous-série. Le traitement de chaque document prend en compte son statut et son action. C'est pourquoi, à partir de documents portant sur un même objet et ayant une même description, ceux-ci peuvent apparaître à différents niveaux du plan de classement. Le rôle de l'archiviste est d'opérer une distinction de l'ensemble des documents d'archives et ce dans le but d'éclaircir les différentes étapes ou activités de l'artiste tout en s'assurant que le désordre créé ne remette pas en cause le travail intellectuel du producteur. Par conséquent, il apparaît que le document produit fait naître la notion de désordre ressenti par le lecteur. Voici un exemple fictif de quatre documents issus de la correspondance professionnelle d'un auteur afin de mieux appréhender l'impact des pratiques archivistiques **[Figure 3]**. Il s'agit de quatre lettres portant sur la prochaine parution d'un ouvrage d'art et plus particulièrement sur l'illustration de la page de garde.

# Le plan de classement et la notion de désordre

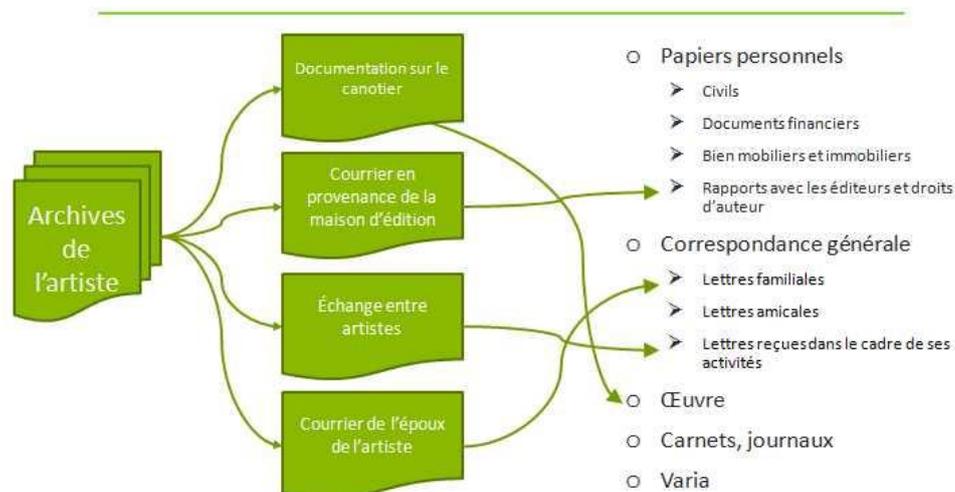


Figure 3 : Le plan de classement et la notion de désordre.

- Le premier courrier est une documentation sur les chapeaux de paille appelés canotier, accessoire populaire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.
- Le deuxième est une lettre dans laquelle l'éditeur évoque le type d'illustration souhaitée afin de respecter l'esprit de la collection de la maison d'édition.
- Le troisième document est une lettre faisant référence à une collaboration d'artistes en ce qui concerne les illustrations du futur ouvrage.
- Enfin, le quatrième courrier provient de l'époux de l'artiste qui relate principalement un récent déplacement et lui donne son avis concernant deux illustrations que cette dernière lui a fait parvenir.

Si le statut des quatre courriers relève de la correspondance de l'auteur, leur action ne permet pas à l'archiviste de les classer dans un même dossier. En effet, le premier courrier qui se trouve être une documentation afin de permettre à l'artiste de s'informer sur l'un des sujets du livre d'art sera classé dans la série intitulée « œuvre ». Ce courrier est utilisé comme document de travail.

Le deuxième courrier est une lettre émanant de la maison d'édition. Il s'agit d'une lettre reçue en relation avec une maison d'édition et qui repose sur un échange strictement professionnel. Le troisième courrier mentionne une future collaboration d'artiste afin de mener

à bien le projet. Il ne s'agit pas d'une lettre amicale où les artistes semblent s'entretenir de leur activité et échangent sur leurs environnements professionnels. Ce document a été produit dans le cadre d'une activité commune.

Le quatrième courrier est écrit par le mari de l'artiste. Il est alors question de correspondance familiale. Malgré la présence d'information relative aux illustrations, ce courrier donne réponse à plusieurs sujets<sup>7</sup> précédemment évoqués par l'artiste dans une autre lettre. De plus, même s'il est question de l'activité de l'artiste, ce courrier ne peut être classé dans la série intitulée « œuvre » qui regroupe les différentes étapes de réalisation de la création artistique. Telle que nous le montre le plan de classement de la figure 3 : le courrier n° 2 envoyé par la maison d'édition sera classé dans « papiers personnels » ; le courrier n° 4 écrit par l'artiste elle-même sera classé dans « correspondance générale », tout comme le courrier n° 3 qui retrace différentes pistes qui conduiront à l'élaboration des futures illustrations ; enfin, le courrier n° 1 – documentation sur le canotier – est classé dans le dossier « œuvre ».

À travers cet exemple, la pratique archivistique a, semble-t-elle, pour conséquence de créer un désordre dans l'ordre établi par le producteur du fonds. C'est la raison pour laquelle, tout plan de classement peut induire en erreur le chercheur qui, en ne trouvant pas l'article, en vient à définir l'absence de documents comme un matériel qui n'a pas été produit.

Un répertoire contient une ou plusieurs séries d'articles décrits. Ces informations sont établies à partir de données extraites des documents d'archives. Trois circonstances peuvent amener à ne pas mentionner une information, un objet ou une action dans le répertoire.

- La première a trait à l'exhaustivité. S'il est admis qu'aucune recherche à partir de sources premières ne peut être exhaustive, il en est de même pour le répertoire face aux innombrables documents et données qu'ils contiennent. Puisque la clarté et une consultation aisée sont demandées par les usagers, le répertoire numérique ou méthodique ne peut décrire l'ensemble des documents d'un fonds. De plus, une description détaillée d'articles peut porter à confusion, voire même rebuter le lecteur lorsqu'il consulte les pages de l'instrument de recherche.

- La deuxième porte sur le non-dit<sup>8</sup>. Pour reprendre les propos de Marie-Anne Chabin, il

---

<sup>7</sup> Quel(s) discours produi(sen)t les illustrations ? Quelle est l'avancée du projet ? Quel est le nom de l'artiste qui rejoint le projet ? La documentation sur le canotier a-t-elle contribué à l'acte de création de l'artiste ?

<sup>8</sup> Selon Marie-Anne Chabin, trois catégories peuvent être identifiées. La première catégorie est ce qu'elle appelle le « non dit par négligence », l'absence de date, un destinataire non identifié. La deuxième catégorie se rapporte aux « oublis volontaires ou intentionnés ». La troisième et dernière catégorie porte sur les « indices formels ». Il s'agit, pour ce troisième type de non-dit, de ne pas effacer la forme au profit du fond. L'exemple donné par l'auteur porte sur la présence de documents originaux émettant un ordre de réquisition durant la Seconde Guerre mondiale dans un dossier qui ne doit comporter que des copies. CHABIN M.-A., *Je pense donc j'archive*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 207.

s'agit dans le cas présent des « oublis volontaires ou intentionnés<sup>9</sup> ». Par exemple, l'auteur ne souhaite pas faire apparaître une information le concernant. De ce fait, le plan de classement ne peut pas citer ce qui n'apparaît pas dans les documents et pièces d'archives.

- La troisième et dernière circonstance relève d'un événement d'origine extérieure. Il s'agit d'une action qui n'émane pas initialement du producteur tout en étant liée à l'une de ses activités. Un document citant, portant sur ou émanant d'un producteur peut être conservé dans le fonds d'un auteur ou dans un autre que celui-ci, car le producteur peut ne pas avoir dans ses propres archives tous les documents se rapportant à ses activités professionnelles ou artistiques.

Voici un exemple fictif de trois documents produits dans le cadre d'un projet collectif commandité par une commune et auquel participe un auteur [Figure 4].

## Le plan de classement et la notion d'absence



Figure 4 : Le plan de classement et la notion d'absence.

- Le premier de ces documents, conservé dans le fonds d'archives d'un auteur, est un article de la presse locale qui relate le déplacement de ce dernier pour les besoins d'un événement culturel qui aura prochainement lieu. Il s'agit donc d'un document qui cite le producteur.

- Le deuxième est un courrier de l'auteur adressé à un artiste dans lequel il lui propose de se rencontrer afin qu'ils puissent définir la ligne directrice du projet. Cette lettre émanant de l'auteur est conservée dans le fonds d'archives de l'artiste puisqu'elle lui est adressée.

<sup>9</sup> CHABIN M., *ibid*, p. 152.

– Le troisième document est un compte-rendu auquel est joint un rétroplanning qui mentionne les phases exécutées de chaque artiste et auteur. Cette pièce qui mentionne le nom de l’auteur et de l’artiste est conservée dans le fonds d’archives de la commune puisque la collectivité qui a produit le compte-rendu est aussi commanditaire du projet culturel.

À travers cet exemple, il apparaît qu’un document d’archives qui relève d’un même objet ou est produit par le même producteur peut être classé dans plusieurs fonds d’archives. Ce traitement répond et applique les principes fondamentaux en archivistique nommés « principe de respect des fonds ». Quelle que soit la pièce d’archives analysée, l’archiviste assure la provenance et l’intégrité des archives versées. C’est la raison pour laquelle l’archiviste n’extraira ni n’ajoutera aucun document dans le fonds d’archives d’un artiste, et ce même si ledit document est produit par ou cite celui-ci. En conséquence, pour mener à bien ses travaux, le chercheur est souvent amené à consulter plusieurs instruments de recherche et dans différents services d’archives privés ou publics.

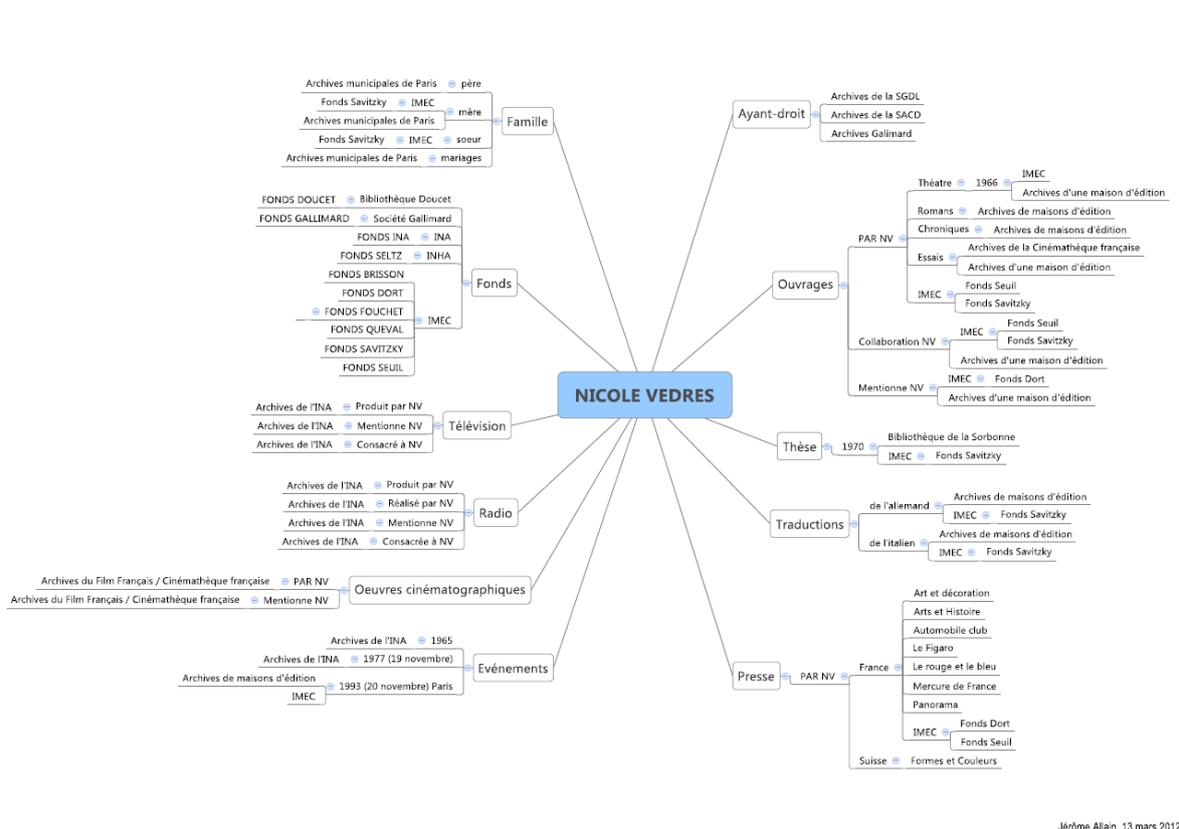
Quelles solutions s’offrent aux chercheurs ? L’absence de certains documents d’archives peut être palliée grâce à la partie introductive du répertoire composée de sept zones qui répondent à la norme ISAD(G). Ces éléments de description permettent aux usagers de mieux connaître le fonds qu’ils s’apprêtent à consulter. Par exemple, les zones intitulées « sources complémentaires » et « contexte » sont riches en informations ; si un document n’est pas décrit dans le plan de classement par le simple fait que son producteur n’est pas celui du fonds d’archives, il peut être cité par l’archiviste dans la partie introductive du répertoire. De même la notice biographique du producteur peut apporter quelques éclaircissements sur l’activité de l’auteur ou de l’artiste. Enfin, les deux zones intitulées « contexte » et « contenu et structure », peu connues des usagers, informent des difficultés qui ont pu être rencontrées et renseignent sur les décisions entreprises par l’archiviste<sup>10</sup>. De par son statut et son action, le document ou la pièce d’archives fait naître un sentiment de morcellement ou tout simplement d’inexistence lorsque le chercheur consulte un instrument de recherche. Toutefois, je terminerai en affirmant que cette combinaison « désordre » et « absence » permet au chercheur de recomposer, voire de redécouvrir, à travers l’instrument de recherche, les fonds d’archives de la création. Ainsi, comme le montre cette vue analytique simplifiée<sup>11</sup> portant sur l’acte de création chez l’auteur, réalisatrice et chroniqueuse française Nicole Vedrès **[Figure 5]**, le

---

<sup>10</sup> Notons que certaines des zones mentionnées dans ce texte peuvent ne pas apparaître dans l’introduction de l’instrument de recherche.

<sup>11</sup> ALLAIN J., « Le processus créatif chez Nicole Vedrès », séminaire « genèses cinématographiques », Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) à l’École Normale Supérieure de Paris, 8 janvier 2014.

désordre devient alors une étape dans le processus de compréhension d'un auteur et amène le chercheur à poser un autre regard sur l'œuvre.



Jérôme Allain, 13 mars 2012

Figure 5 : Exemple du fonds Nicole Vedrès.

## Bibliographie

ASSOCIATION DES ARCHIVISTES FRANÇAIS, DIRECTION DES ARCHIVES DE FRANCE, *Manuel d'archivistique. Théorie et pratique des archives en France*, Paris, Archives nationales, 1970.

ALBARELLO Luc, « Recueil et traitement quantitatifs des données d'enquêtes » dans *Pratiques et méthodes de recherches en sciences sociales*, Paris, Armand Colin, 1995, p. 33-58.

BANAT-BERGER François et SIBILLE Claire, « Normalisation de la description archivistique », synthèse et restitution des travaux pratiques, séminaire, INP, 6-8 avril 2005.

CHABIN Marie-Anne, *Je pense donc j'archive*, Paris, L'Harmattan, 1999.

FAVIER Jean, NEIRINCK Danièle (dir.), *La pratique archivistique française*, Paris, Archives nationales, 1993.

LAGNY Michèle, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand-Colin, coll. « Cinéma et audiovisuel », 1992.

LANGLOIS Charles-Victor et SEIGNOBOS Charles, *Introduction aux études historiques*, Paris, Hachette, quatrième édition, 1909 (première édition en 1898).

NOUGARET Christine et GALLAND Bruno, *Les instruments de recherche dans les archives*, Paris, La documentation française et la Direction des archives de France, 1999.

NOUGARET Christine, « De l'outil de gestion à l'outil scientifique publié : l'instrument de recherche dans tous ses états (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) », dans *La Gazette des archives*, n° 220, 2010, p.21-32.

# **HERSTORIES : LES ARCHIVES DU COLLECTIF ARTISTIQUE FÉMINISTE DOUBLE X (LOS ANGELES, 1975-1985)**

Émilie BLANC  
*Université Rennes 2*

**Résumé :** Cet article propose une analyse des archives de Double X conservées aux Archives of American Art, Smithsonian Institution, à Washington. Ayant été un des deux derniers projets mis en place par le collectif, ces archives se composent essentiellement de documents sur son fonctionnement interne et sur les événements qu'il a organisés accompagnés d'histoires orales de ses membres. À partir de ce fonds, il s'agit d'examiner les relations entre archives, pratiques artistiques et féminismes dans le contexte des États-Unis, et plus précisément de la Californie du Sud, autour de trois problématiques : en quoi ces archives s'inscrivent-elles dans une perspective féministe ? Comment nous amènent-elles à penser les relations entre la création et les mouvements féministes ? Que nous révèlent-elles sur le fonctionnement d'un collectif artistique féministe ?

Les mouvements féministes qui émergent aux États-Unis dans les années 1960 se forment principalement à partir d'une prise de conscience par de nombreuses femmes de leur subordination au sein des organisations politiques ainsi que d'une remise en question de leurs positions dans la société. Les théories et les pratiques féministes qui en découlent ont un impact majeur sur le domaine de l'art qui contribue également à ses mouvements<sup>1</sup>. À la fin des années 1960 et au début des années 1970, plusieurs groupes se forment afin de lutter contre les discriminations des plasticiennes dans les institutions artistiques. En parallèle à ces protestations, des artistes, des critiques d'art et des historiennes de l'art organisent des expositions, créent des structures de diffusion artistique, publient des ouvrages, mettent en place des conférences, fondent des magazines et analysent dans l'histoire de l'art les mécanismes d'exclusion des femmes en tant que groupe social<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Lire notamment ZABUNYAN E., « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », in SOFIO S., YAVUZ P. E. et MOLINIER P. (dir.), « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007, p. 171-186.

<sup>2</sup> Voir par exemple LIPPARD L. R., « Sexual Politics: Art Style », *From the Center: Feminist Essays on Woman's*

Parmi ces initiatives, le collectif artistique féministe Double X voit le jour à Los Angeles en 1975 et restera actif jusqu'en 1985<sup>3</sup>. Son objectif principal est de soutenir les artistes femmes en favorisant la visibilité et les échanges autour de leurs créations par la mise en place d'expositions, de conférences, d'événements artistiques ainsi que par des écrits sur l'art<sup>4</sup>. Ses membres fondatrices sont essentiellement issues de Grandview Gallery, une galerie coopérative qui fait partie du Woman's Building (1973-1991), une structure décrite par l'artiste Judy Chicago comme une « maison pour la culture des femmes » (« a home for female culture ») qui réunit principalement des organisations artistiques féministes<sup>5</sup>.

Alors que le groupe a mené maintes actions dans la région de Los Angeles, Double X n'a pas encore été inclus dans l'histoire du Feminist Art Movement, et ce malgré les récents travaux de valorisation de la scène artistique de la Californie du Sud, et notamment le projet d'exposition *Doin' It in Public: Feminism and Art at the Woman's Building* (Otis College of Art and Design, 2011) accompagné d'une série de publications sur le Woman's Building aussi bien que sur d'autres collectifs artistiques féministes<sup>6</sup>. C'est pourquoi, en 2015, Nancy Buchanan, une des fondatrices du groupe, organise *XX Redux – revisiting a feminist art collective* à la Guggenheim Gallery de la Chapman University en Californie. En associant des œuvres de plusieurs anciennes membres de Double X à des travaux d'artistes plus jeunes, il

---

*Art*, New York, E. P. Dutton, 1976, p. 28-37.

<sup>3</sup> Toutes les membres de Double X étaient des artistes, à l'exception de Kenon Breazeale, historienne de l'art, et de Dianne Smith, bibliothécaire. Les membres fondatrices sont Anne Banas, Nancy Buchanan, Merion Estes, Sharon Hare, Connie Jenkins, Carol Kaufman, Jan Lester, Toni Licari, Bes Robinson, Rachel Rosenthal, Judy Simonian, Cynthia Upchurch, Faith Wilding, Nancy Youdelman et Rachel Youdelman. Les autres membres qui ont fait partie du collectif sont : Marsia Alexander, Sharon Shore (en 1976), Caron Colvin (en 1977), Kenon Breazeale, Judith Golden, Mayde Herberg, Mary Jones, Barbara Noah, Vaughan Rachel, Hazel Slawson (en 1978), Deanne Belinoff, Diane Destiny, Vanalyne Green, Martha Rosler, Dianne Smith (en 1979), Nora Chavooshian, Paula Lombard, Barbara Margolies, Rosalyn Mesquita, Margaret Paz Partlow, Carol Quint, Nancy Webber (en 1980), Amy Goldman, Linda Nishio (en 1981), Diane Calder, Barbara Cultler et Ilee Kaplan (en 1982). Voir « Year by Year Memberlist », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder 1, « Pre-History: Grandview Cooperative Art Gallery A. Correspondence to Members ».

<sup>4</sup> « Articles of Incorporation », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder 2, « Foundation of Double X Articles of Incorporation », p. 1.

<sup>5</sup> CHICAGO J., *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Garden City New York, Doubleday, 1975, p. 201-202.

<sup>6</sup> Les collectifs sont : Mother Art, Sisters of Survival, The Feminist Art Workers et The Waitresses. Ce projet fait partie du vaste programme *Pacific Standard Time: Art in L.A. 1945-1980* initié par la Getty Foundation. Sur le fait que Double X ne soit pas visible dans l'histoire du Feminist Art Movement, l'artiste Vanalyne Green émet l'hypothèse suivante : « Je suis tentée de spéculer que c'est parce que XX était simplement intéressé à contribuer au soutien d'autres artistes femmes, et que son féminisme n'était ni emphatique, ni polémique : c'était honnête et adulte. [...] Il y avait beaucoup de bruit et de sectarisme à cette période. XX en a esquivé la plupart. » Traduction de l'auteure. « I'm tempted to speculate it's because XX simply was interested in serving and advancing the opportunities for other women artists and that its feminism was neither rhetorical, nor polemical: it was straightforward and adult. [...] There was a lot of noise in that time period and a lot of sectarianism. XX side-stepped most of that. » in BUCHANAN N., « Double X Redux », in BUCHANAN N. (dir.), *XX Redux, Revisiting a Feminist Art Collective*, Orange, Guggenheim Gallery at Chapman University, 2015, p. 16.

s'agit d'ancrer le collectif dans les généalogies des arts visuels féministes et de souligner ses prolongements<sup>7</sup>. Notre étude souhaite à la fois s'inscrire dans ce nécessaire élargissement de la connaissance des relations entre féminismes et création artistique et mettre en avant les enjeux historiographiques des archives de Double X. Celles-ci, conservées aux Archives of American Art, Smithsonian Institution à Washington, se composent surtout de documents sur le fonctionnement interne du collectif et sur les événements qu'il a organisés ainsi que d'entretiens de plusieurs de ses membres. À partir d'une analyse de ces dernières, nous discuterons trois principales interrogations : en quoi ces archives s'inscrivent-elles dans une perspective féministe ? Comment nous amènent-elles à penser les relations entre la création et les mouvements féministes ? Que nous révèlent-elles sur le fonctionnement d'un collectif artistique féministe ?

### **« *You've Come a Long Way, Baby* » : la portée des archives et de l'historiographie pour les artistes femmes**

En 1970, l'activiste et autrice Robin Morgan formule le concept de *herstory* qui affirme à la fois l'existence d'une histoire des femmes invisibilisée dans le récit historique dominant et encourage à reconsidérer l'écriture de l'histoire depuis une perspective féministe<sup>8</sup>. La même année est publié le texte « "You've Come a Long Way, Baby": Historical Perspectives » dans l'anthologie *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement* dirigée par Robin Morgan. Les deux autrices Connie Brown et Jane Seitz y mettent en exergue l'importance de faire connaître l'histoire des femmes pour s'appropriier le passé, redécouvrir ses héroïnes et comprendre le présent<sup>9</sup>. Le début des années 1970 marque également les débuts des pensées féministes en histoire de l'art, avec notamment l'article pionnier de Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? » paru en 1971 dans *ARTnews*, aussi bien qu'avec l'exposition *Women Artists 1550-1950*, dont elle est la co-

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 6-7.

<sup>8</sup> L'origine du néologisme vient d'une des déclinaisons de l'acronyme W.I.T.C.H., une organisation féministe fondée à New York en 1969 : Women Inspired to Commit Herstory. Cf. « WITCH Documents », in MORGAN R. (dir.), *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, Vintage Books Edition, 1970, p. 551.

<sup>9</sup> BROWN C. et SEITZ J., « "You've Come a Long Way, Baby": Historical Perspectives », in *Ibid.*, p. 2. Le titre du texte fait référence au slogan publicitaire de la marque de cigarettes Virginia Slims de l'époque. Sur les questions de l'histoire et des féminismes, voir aussi SARACHILD K., « The Power of History », in *Redstockings, Feminist Revolution*, New York, Random House, 1978, p. 12-43.

commissaire avec Ann Sutherland Harris, présentée en 1976 au LACMA (Los Angeles County Museum of Art). En parallèle, dans les universités, des enseignements sur les artistes femmes se multiplient. Par exemple, Connie Jenkins et Cynthia Upchurch, membres de Double X, donnent des cours sur le sujet, respectivement à Cal State Long Beach et à Cal State San Bernardino<sup>10</sup>. De plus, un séminaire de recherche sur l'art des femmes est organisé au Feminist Art Program (FAP) – un enseignement basé sur une pédagogie féministe initié par Judy Chicago au Fresno State College et au California Institute of the Arts (CalArts)<sup>11</sup>. Paula Harper, historienne de l'art au FAP à CalArts, a souligné l'importance de ces travaux :

« C'était surprenant et touchant de réaliser à quel point la découverte de leurs prédécesseuses inspirait et nourrissait les jeunes artistes. L'élucidation d'une tradition ininterrompue au sein de laquelle elles pouvaient placer leurs propres expériences et travaux était tellement précieuse pour elles, à un niveau personnel profond, que cela a changé mon idée sur la véritable valeur de l'histoire. J'ai réalisé ce que cela avait certainement toujours signifié pour les hommes, pour qui la tradition est si précisément et évidemment tracée, et ce que cela pourrait représenter pour moi et d'autres femmes<sup>12</sup>. »

Par ailleurs, au sein du Woman's Building, dont le nom fait référence au Woman's Building de la Chicago World's Columbian Exposition (1893), les historiennes de l'art Ruth Iskin et Arlene Raven mettent en place le Center for Feminist Art Historical Studies<sup>13</sup>. Ces différentes initiatives traduisent la volonté de fournir des modèles aux artistes femmes afin qu'elles se saisissent de ces expériences antérieures et intensifient leur sentiment de confiance ainsi que leur pouvoir d'agir [*empowerment*]. Notons également que plusieurs organisations, dont

---

<sup>10</sup> « Connie Jenkins Oral History », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « Double X - interview with Connie Jenkins », p. 22 et « Cynthia Upchurch Oral History », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « Double X - interview with Cynthia Upchurch », p. 1.

<sup>11</sup> Sur le séminaire, voir WILDING F., « Women Artists and Female Imagery », *Everywoman*, vol. 2, n° 7, 1971, p. 19. L'objectif du Feminist Art Program est d'aider les femmes à la fois à restructurer leurs personnalités, limitées par l'idéologie patriarcale, pour les aider à être davantage en cohésion avec leur objectif de devenir des artistes, et à construire leurs pratiques artistiques à partir de leurs propres expériences. Cf. CHICAGO J. et SCHAPIRO M., *Womanhouse*, Valencia, Feminist Art Program, California Institute of the Arts, 1972, n. p.

<sup>12</sup> Traduction de l'auteure. « It was surprising and moving to realize how much inspiration and nourishment the young women artists drew from the discovery of their predecessors. The elucidation of a continuous tradition within which they could see their own lives and work was so valuable to them, on a profoundly personal level, that it changed my idea of the real value of history. I realized what it had probably always meant to men, whose tradition it so clearly and thoroughly traced, and what it could mean to me and to other women. » in HARPER P., « The First Feminist Art Program: A View from the 1980s », *Signs*, vol. 10, n° 4, été 1985, p. 775.

<sup>13</sup> Voir WILDING F., *By Our Own Hands: The Women Artist's Movement, Southern California, 1970-1976*, Santa Monica, Double X, 1977, p. 93.

Womanspace, constituent alors des répertoires de diapositives documentant les pratiques actuelles des plasticiennes<sup>14</sup>.

La création de Double X s'inscrit dans ce contexte de prise de conscience du vide historiographique invisibilisant les artistes femmes aussi bien que d'appropriation de l'écriture des savoirs sur l'art. À cet égard, le nom du collectif, issu d'un jeu de mots à la fois sur le double chromosome X et sur la double hache [axe], l'arme des Amazones, qui constitue le logo du groupe, fait référence à l'histoire des femmes<sup>15</sup>. Nous pouvons considérer que cette forme de détournement du discours biologique qui a contribué à la consolidation de la binarité du genre en un symbole d'émancipation et de puissance est un geste tendant à la dénaturalisation des genres et dénotant le souhait des membres de Double X d'être fières des réalisations des femmes tout autant qu'être des actrices à part entière du récit historique<sup>16</sup>. Un des premiers projets de l'organisation est d'ailleurs l'écriture d'un ouvrage sur le Feminist Art Movement en Californie du Sud. Ce projet répond au sentiment d'appartenir à un moment historique majeur qu'il est essentiel d'écrire soi-même pour ne pas le laisser tomber dans l'oubli, ni laisser courir le risque qu'il soit mal interprété et déformé, de la même façon que l'histoire des femmes a été effacée et/ou erronée au sein de l'historiographie dominante<sup>17</sup>. Faith Wilding, qui en est à l'initiative, se charge de sa rédaction, et le livre est auto-publié par le collectif, ses membres s'impliquant dans les différentes étapes du projet, de sa conception à sa distribution, et le finançant elles-mêmes<sup>18</sup> [Figure 1]. Intitulé *By Our Own Hands: The Women Artist's Movement, Southern California, 1970-1976*, l'ouvrage est finalement terminé en 1977. Documenté avec précision et

---

<sup>14</sup> Womanspace (1972-1974) est une galerie consacrée aux artistes femmes à Los Angeles. Cette documentation visait notamment à contrecarrer le préjugé des commissaires d'expositions, galeristes et responsables de départements d'art qu'il n'existait pas d'artistes femmes « professionnelles » à exposer ou à employer. Voir DASTIN E., « From the Laundromat to the Woman's Building: Historical Precedents for Double X Collective », in BUCHANAN N. (dir.), *op. cit.*, p. 46-47.

<sup>15</sup> Voir « Connie Jenkins Oral History », *op. cit.*, p. 3 et WILDING F., *By Our Own Hands: The Women Artist's Movement, Southern California, 1970-1976*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>16</sup> Sur la réception du mythe antique des Amazones dans le contexte féministe et lesbien contemporain, voir LEMÉNAGER A., « Construction d'une histoire et d'une esthétique lesbienne et féministe à travers la réinterprétation du mythe des Amazones », actes de colloque *Nouveaux Imaginaires du Féminin*, Nice, septembre 2017, disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01666801/> (consulté le 9 janvier 2019).

<sup>17</sup> « Sharon Shore Oral History », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « Double X - interview with Sharon Shore », p. 9 et « Nancy Buchanan Oral History », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « Double X - interview with Nancy Buchanan », p. 8. Faith Wilding a également affirmé la nécessité que les artistes femmes écrivent leur propre histoire. Voir WILDING F., « Women Artists and Female Imagery », *op. cit.*, p. 19.

<sup>18</sup> Voir « Cynthia Upchurch Oral History », *op. cit.*, p. 5-6. Double X a aussi tenté d'initier un projet de documentation, incluant des histoires orales, sur les plasticiennes californiennes contemporaines, mais faute de financement, celui-ci n'a pas pu être réalisé. Voir « Organizational and Group Supports, California Arts Council, 1978 », *op. cit.*

abondamment illustré, celui-ci est une référence essentielle pour la connaissance du Feminist Art Movement et de l'histoire de l'art aux États-Unis. Notons que l'ouvrage associe principalement la scène artistique féministe en Californie du Sud à des artistes blanches qui forment la majeure partie du collectif. Il convient de rappeler que, comme au sein du Women's Liberation Movement, de nombreuses participantes au Feminist Art Movement ont placé la lutte contre le sexisme comme la priorité sur les autres rapports de domination sans penser leurs imbrications, ce qui a été un facteur d'exclusion<sup>19</sup>. Pour autant, de nombreuses plasticiennes racisées exprimaient des problématiques féministes et agissaient très souvent à la croisée du Feminist Art Movement et d'autres mouvements artistiques comme le Black Arts Movement et le Chicano Art Movement. Mentionnons par exemple l'organisation de l'exposition *Sapphire Show (You've Come a Long Way, Baby)* par Suzanne Jackson en 1970 à la Gallery 32, la première exclusivement consacrée à Los Angeles à des artistes africaines-américaines<sup>20</sup>. Nous verrons toutefois que les membres de Double X ont incorporé ces problématiques dans leurs actions.



Figure 1 : Carol Kaufman et Jan Lester à Peace Press (au premier plan, de gauche à droite), 1977, copyright 2015 Nancy Youdelman.

---

<sup>19</sup> À ce sujet, voir par exemple HALE S. et MORAVEC M., « "At Home " at the Woman's Building (But Who Gets a Room of her Own?): Women of Color and Community », in HALE S. et WOLVERTON T. (dir.), *From Site to Vision: The Woman's Building in Contemporary Culture*, Los Angeles, Ben Maltz Gallery, Otis College of Art and Design, 2011, p. 163-189 et LÓPEZ Y. M. et ROTH M., « Social Protest: Racism and Sexism », in BROUDE N. et GARRARD M. D. (dir.), *op. cit.*, p. 140-157.

<sup>20</sup> JONES K., « Now Dig This! An Introduction », in JONES K. (dir.), *Now Dig This! Art and Black Los Angeles, 1960-1980*, Los Angeles, Munich, New York, Hammer Museum, University of California, DelMonico Books/Prestel, 2011, p. 20.

Cette relation à l'histoire est à nouveau posée à la dissolution de Double X quand le groupe envisage les projets à réaliser avec le budget restant. Les membres font le choix de soutenir la création d'une œuvre de Nancy Buchanan – une affiche ayant trait à l'intervention des États-Unis au Nicaragua – ainsi que de réunir une documentation sur l'histoire du collectif et de mettre en place un projet d'histoires orales<sup>21</sup>. Si elles pensent d'abord proposer leurs documents au centre d'archives spécialisé dans l'histoire de Los Angeles de Northridge, Kenon Breazeale émet ensuite l'idée de contacter les Archives of American Art, Smithsonian Institution, à Washington, un centre d'archives qui se révèle plus visible pour les chercheurs sur l'art aux États-Unis. Stella Paul, alors responsable de la collecte des archives en Californie du Sud, répond avec intérêt à cette offre et l'institution prend à sa charge les retranscriptions des interviews<sup>22</sup>.

Les archives ont été constituées par deux dons, l'un de Kenon Breazeale, et l'autre de Cynthia Upchurch. Le premier a été structuré en neuf parties par sa donatrice, chacune divisée en sous parties : histoire de Grandview, fondation de Double X, documents financiers, demandes de subventions, histoire du collectif, événements organisés, implication dans la communauté artistique de Los Angeles, publication et œuvres d'art. Chaque partie est introduite par des notes de Breazeale. La documentation fournie par Upchurch est également organisée en plusieurs dossiers thématiques. Les archives se composent essentiellement de comptes-rendus de réunions, de papiers administratifs, de demandes de financements, de documents de communication, de correspondances, d'articles, de l'ouvrage édité par le collectif, de visuels d'œuvres et d'œuvres d'artistes<sup>23</sup>.

Huit histoires orales, réalisées entre 1985 et 1988, complètent les documents du collectif. Ces enregistrements reflètent les préoccupations féministes d'encourager la prise de parole des femmes pour qu'elles expriment leurs propres points de vue et rendent compte de la variété de leurs expériences<sup>24</sup>. Les membres interrogées sont principalement des fondatrices de

---

<sup>21</sup> « Final Project », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 6. Group events Nancy Buchanan Performance Piece ».

<sup>22</sup> « Vaughan Rachel Oral History », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « Double X - interview with Vaughan Rachel », p. 15. L'institution conserve également les archives du Woman's Building et de Womanspace.

<sup>23</sup> Les œuvres sont l'affiche réalisée par Nancy Buchanan avec le soutien du collectif et le livre d'artiste *Family Business* de Vaughan Rachel.

<sup>24</sup> À ce sujet, voir BAILLARGEON D., « Histoire orale et histoire des femmes », *Recherches féministes*, vol. 6, n° 1, 1993, p. 53-68, disponible sur <https://www.erudit.org/revue/rf/1993/v6/n1/057724ar.pdf> (consulté le 3 novembre 2015). L'historienne Christine Bard a également souligné l'importance des sources orales pour l'histoire des femmes. Voir BARD C., « Introduction », in BARD C., METZ A. et NEVEU V. (dir.), *Guide des sources de l'histoire du féminisme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 16, disponible sur <http://www.pur->

Double X (Nancy Buchanan, Connie Jenkins, Carol Kaufman, Cynthia Upchurch et Nancy Youdelman), à l'exception de Mary Jones, Vaughan Rachel et Sharon Shore<sup>25</sup>. La structure des entretiens, conçue en commun par les membres du groupe<sup>26</sup>, s'articule autour des grandes lignes suivantes : la formation du collectif, ses objectifs, son fonctionnement, les causes de sa dissolution, l'engagement initial des membres dans le Feminist Art Movement, les raisons les ayant poussées à rejoindre Double X, les bénéfices de leur participation au groupe et l'impact des mouvements féministes sur leur pratique artistique.

Malgré les actions féministes menées depuis les années 1970, dont celles de Double X, les inégalités entre les femmes et les hommes persistent dans le domaine de l'art aux États-Unis. À ce titre, le projet *Gallery Tally* de Micol Hebron, une des deux jeunes artistes invitées avec Audrey Chan à l'exposition *XX Redux – revisiting a feminist art collective*, est significatif. Cette œuvre collaborative, matérialisée sous la forme d'affiches, s'appuie depuis 2013 sur une collecte de données à propos des représentations des plasticiens et des plasticiennes dans les galeries d'art contemporain. Elle révèle que plus de 70% des artistes représentés dans les galeries aux États-Unis sont des hommes<sup>27</sup>. Mentionnons également une récente étude attestant des exclusions racistes et sexistes au sein du monde de l'art : des recherches menées au Williams College (Massachusetts) montrent en effet que plus de 75% des artistes exposés dans une sélection de musées aux États-Unis sont des hommes blancs, le deuxième groupe le plus représenté étant les femmes blanches (près de 11%)<sup>28</sup>. Dans ce contexte continu d'exclusion, les enjeux liés aux archives et aux histoires orales des artistes féministes et/ou des artistes femmes apparaissent d'autant plus cruciaux afin d'assurer la transmission de leurs héritages, d'établir des connexions avec la scène artistique actuelle et de s'en servir pour prolonger leurs engagements contre les discriminations.

---

[editions.fr/couvertures/1221662167\\_doc.pdf](http://editions.fr/couvertures/1221662167_doc.pdf) (consulté le 14 février 2019).

<sup>25</sup> Les entretiens ont été principalement menés par Kenon Breazeale ainsi que par Mary Jones et Vaughan Rachel.

<sup>26</sup> « Meeting December 2, 1984 », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 5. Group History Minutes ».

<sup>27</sup> BUCHANAN N., *op. cit.*, p. 6. Sur ce point, voir REILLY M., « Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes », *ARTnews*, 26 mai 2015, disponible sur <http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/> (consulté le 14 février 2019). Voir aussi les différentes réactions suscitées par cet article, notamment celle de Coco Fusco : disponible sur <https://www.artnews.com/toc/women-in-the-art-world/> (consulté le 14 février 2019). Pour des statistiques sur les représentations des artistes femmes dans la sphère artistique pendant les années 1970 et 1980, voir : ROSEN R. et BRAUER C. C. (dir.), *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-85*, New York, Abbeville Press, 1989.

<sup>28</sup> EMERGING TECHNOLOGY FROM THE ARXIV, « More than 75% of artists in US museums are white men, data mining reveals », *MIT Technology Review*, 19 décembre 2018, disponible sur <https://www.technologyreview.com/s/612637/more-than-75-of-artists-in-us-museums-are-white-men-data-mining-reveals/> (consulté le 14 février 2019).

## Les archives de Double X : un témoin de la rencontre entre les féminismes et la création artistique

Les descriptions des parcours des membres de Double X interviewées sont une source importante pour retracer une histoire de l'art féministe en Californie, la région de Los Angeles notamment étant devenue un pôle d'attraction pour de nombreuses plasticiennes en raison des projets associant les problématiques féministes aux arts visuels, comme le mentionnent Connie Jenkins et Mary Jones<sup>29</sup>. Intéressons-nous par exemple à l'entretien de Nancy Youdelman. Celle-ci relate que tandis qu'elle est étudiante au Fresno State College, elle remarque un panneau accroché dans le département d'art proposant un cours de sculpture exclusivement réservé à des étudiantes et décide de s'y inscrire – cela marque le début du FAP. Elle précise qu'un entretien préalable est requis pour suivre le cours et que les étudiantes sélectionnées doivent payer 20 \$ par mois pour louer un studio dans lequel celui-ci est organisé. En effet, le studio ne fait pas partie de l'établissement universitaire : il s'agit d'un ancien théâtre qu'elles se sont chargées de rénover<sup>30</sup>. Selon Judy Chicago, avoir un studio indépendant permet aux plasticiennes en formation de fortifier leurs capacités d'autonomie et leur sentiment d'être des artistes<sup>31</sup>. Youdelman met notamment en avant son intérêt pour cet enseignement qui n'est pas uniquement basé sur l'apprentissage d'une technique, mais qui les incite à forger leur pratique artistique à partir de leurs propres expériences. Elle mentionne également combien le cours, qui exige une présence au studio plusieurs heures par jour, implique une forte implication, et décrit l'utilisation de la méthode du *consciousness raising* qui pouvait permettre de faire émerger des sujets pour leurs œuvres<sup>32</sup>. Rappelons que le *consciousness raising*, une technique très utilisée au sein des mouvements féministes, consiste en une conversation qui permet à chaque participante de s'exprimer pendant une durée de temps égale sur un sujet choisi. Selon Faith Wilding, cette pratique permet à ses participantes d'analyser les mécanismes sociaux et politiques à l'origine de l'oppression des femmes en plaçant les expériences personnelles dans une perspective collective<sup>33</sup>. L'année suivante, Youdelman part avec une partie des étudiantes

---

<sup>29</sup> « Connie Jenkins History », *op. cit.*, p. 1-2 et « Mary Jones Oral History », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « Double X - interview with Mary Jones », p. 2.

<sup>30</sup> « Nancy Youdelman Oral History », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « Double X - interview with Nancy Youdelman », p. 1-2.

<sup>31</sup> CHICAGO J., *op. cit.*, p. 72-73.

<sup>32</sup> « Nancy Youdelman Oral History », *op. cit.*, p. 3-4.

<sup>33</sup> WILDING F., « The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts, 1970-75 », in BROUDE N. et GARRARD M. D. (dir.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York, Harry N. Abrams, 1994, p. 35.

du FAP à CalArts pour poursuivre le cursus. En effet, en 1971, Judy Chicago en partenariat avec Miriam Schapiro met en place un nouveau programme dans cet établissement alors récemment créé<sup>34</sup>. Un projet artistique collaboratif initié par Paula Harper marque la première année d'existence du FAP à CalArts : *Womanhouse* pour lequel les étudiantes explorent l'espace domestique traditionnellement assigné aux femmes<sup>35</sup>. Youdelman précise que celui-ci, entièrement réalisé par des femmes et basé sur leurs expériences, relève d'un positionnement politique<sup>36</sup>.

Dans l'entretien de Carol Kaufman, on apprend que celle-ci rejoint CalArts après une année passée à la Boston Museum School of Fine Arts. Elle décide de rejoindre le FAP avant tout dans le but de rompre le sentiment d'isolement et de confusion qu'elle ressent<sup>37</sup>. Elle suivra également les enseignements du Feminist Studio Workshop (FSW) mis en place par Sheila de Bretteville, Judy Chicago et Arlene Raven en 1973 au Woman's Building afin de déployer un nouveau programme au sein d'un bâtiment indépendant de toute institution, ce qui permettait d'agir en dehors d'une sphère patriarcale<sup>38</sup>. Kaufman explique qu'il est alors notamment question d'établir un nouveau langage artistique qui constituerait un art féministe. Elle décrit ses expériences comme très positives, car elles l'ont aidée à se considérer véritablement comme une artiste<sup>39</sup>.

Les archives documentent également la transition de Grandview à Double X qui se produit en 1975 à la suite de la vente du bâtiment alors occupé par le Woman's Building<sup>40</sup>. On y trouve par exemple le compte-rendu d'une réunion en date du 3 août 1974 qui évoque déjà le futur de Grandview par le biais d'un tour de table. Deux perspectives y sont discutées : certaines participantes souhaitent rester au sein du Woman's Building afin de continuer à bénéficier de son environnement, de son soutien et de son public, et ainsi affirmer son ancrage dans la communauté artistique féministe tandis que d'autres préfèrent que le groupe se forge une

---

<sup>34</sup> Le Feminist Art Program se poursuit à Fresno sous l'égide de Rita Yokoi. Notons que dans son entretien Nancy Youdelman revient également sur les façons d'enseigner de Judy Chicago et de Miriam Schapiro. Voir « Nancy Youdelman Oral History », *op. cit.*, p. 10-12.

<sup>35</sup> RAVEN A., « Womanhouse », in BROUDE N. et GARRARD M. D. (dir.), *op. cit.*, p. 48-65 et CHICAGO J. et SCHAPIRO M., *op. cit.*, n. p. Un film documentant le projet a été réalisé par Johanna Demetrakas.

<sup>36</sup> « Nancy Youdelman Oral History », *op. cit.*, p. 9.

<sup>37</sup> « Carol Kaufman Oral History », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « Double X - interview with Carol Kaufman », p. 2-3.

<sup>38</sup> CHICAGO J., *op. cit.*, p. 184.

<sup>39</sup> « Carol Kaufman Oral History », *op. cit.*, p. 5.

<sup>40</sup> Le Woman's Building louait depuis 1973 l'ancien Chouinard Art Institute. Le bâtiment étant vendu par son propriétaire (CalArts) en 1975, le Woman's Building se trouvait dans l'obligation de déménager dans un nouvel espace.

identité propre et s'impose davantage comme une galerie professionnelle<sup>41</sup>. Ce document me semble particulièrement intéressant dans sa manière de refléter des problématiques de l'époque, et particulièrement à propos de la notion de professionnalisme dont le désir peut témoigner d'une ambivalence au regard des engagements féministes, et pour laquelle il est nécessaire d'initier des critères alternatifs pour éviter de se conformer aux normes existantes, comme le souligne Faith Wilding lors du tour de table. Un autre compte-rendu de réunion fait état de discussions au sujet de la qualité et du niveau du travail de certaines membres<sup>42</sup>. Ces questionnements sur le jugement artistique peuvent surprendre dans un contexte féministe. En effet, les artistes femmes sont très souvent exclues du « grand art » en raison d'un soi-disant manque de qualité de leur travail. Il est possible de penser que ce qui est davantage en jeu ici est le fait que plusieurs membres n'aient pas encore accompli le cheminement artistique, personnel et politique qui leur permettrait de s'affirmer en tant qu'artistes, c'est-à-dire en s'engageant dans un processus de création qui leur est propre, affranchi du canon. Des débats sur la nécessité ou non de se déclarer en tant que galerie féministe, appellation qui ne fait pas l'unanimité, sont également menés<sup>43</sup>. Ces discussions révèlent les craintes d'être associées aux mouvements féministes et de voir sa pratique cataloguée comme « art de femmes » et/ou « art politique », ce qui pourrait avoir comme conséquence le rejet par le monde de l'art dominant. D'une certaine manière, ces documents témoignent des tensions au sein des mouvements féministes dans le contexte de la scène artistique, entre le souhait d'élargir le canon en y incluant davantage de plasticiennes ou bien de procéder à sa complète transformation vers un espace réellement inclusif<sup>44</sup>.

La décision de quitter le Woman's Building est finalement votée à l'unanimité le 2 février 1975<sup>45</sup>. Le groupe décide de ne pas établir un nouvel espace physique, mais de créer une structure flottante dont les événements se dérouleront dans différents lieux. Ce choix offre plusieurs avantages, comme de ne pas dépenser à nouveau une grande quantité d'énergie et d'argent à réaménager un espace, de réduire le budget de fonctionnement de la structure et ainsi

---

<sup>41</sup> « Meeting August 3, 1974 », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 1. Pre-History: Grandview Cooperative Art Gallery B. Minutes », n. p.

<sup>42</sup> « Meeting November 3, 1974 », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 1. Pre-History: Grandview Cooperative Art Gallery B. Minutes », n. p.

<sup>43</sup> « Meeting January 5, 1975 », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 1. Pre-History: Grandview Cooperative Art Gallery B. Minutes », p. 2.

<sup>44</sup> Lire par exemple POLLOCK G., « Des canons et des guerres culturelles », trad. SOFIO S. et YAVUZ P. E., in MOLINIER P., SOFIO S. et YAVUZ P. E. (dir.), *op.cit.*

<sup>45</sup> « Meeting February 2, 1975 », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 1. Pre-History: Grandview Cooperative Art Gallery B. Minutes », n. p.

alléger le montant de la cotisation des membres mais aussi d'éliminer les contraintes de gardiennage, et enfin, d'éviter l'institutionnalisation et permettre ainsi davantage de souplesse dans la forme de leurs actions<sup>46</sup>.

Les archives de Double X permettent également de saisir l'impact des mouvements féministes sur les pratiques artistiques. Cynthia Upchurch explique notamment qu'elle prend conscience à sa découverte du travail de Judy Chicago et de ses étudiantes lors de la West Coast Women Artists' Conference à CalArts en 1972 que sa pratique avait été opprimée par ses professeurs pendant ses études à Claremont. L'un d'entre eux l'avait notamment incitée à détruire ses sculptures dont l'imagerie faisait référence à la sexualité féminine<sup>47</sup>. Nancy Buchanan quant à elle évoque Grandview comme un espace rassurant au sein duquel il était possible de montrer des œuvres qu'elle n'aurait pas osé proposer ailleurs. Elle précise aussi que c'est à la suite des séances de *consciousness raising* qu'elle commence à intégrer ses positionnements politiques à sa pratique artistique, ce qu'elle qualifie de tournant pour son travail<sup>48</sup>. Cet impact des mouvements féministes sur la cohésion entre sa personne, sa conscience politique et son processus de création est également relayé par Connie Jenkins<sup>49</sup>. Selon cette dernière, ceux-ci ont également ouvert la possibilité aux artistes d'aller à l'encontre du formalisme en explorant leurs expériences personnelles dans leur travail<sup>50</sup>. En outre, Sharon Shore témoigne du fait que les problématiques féministes l'ont orientée vers la performance qui émergeait très souvent des sessions de *consciousness raising*<sup>51</sup> tandis que Nancy Youdelman met en avant la forte influence de celles-ci sur le contenu de son travail dans lequel elle souhaite valoriser les expériences des femmes à travers la pratique de la couture qui leur est traditionnellement associée<sup>52</sup>. D'autres membres expliquent que les mouvements féministes n'ont pas toujours eu des conséquences directes sur la forme et/ou le contenu de leur

---

<sup>46</sup> Voir notamment « Nancy Buchanan Oral History », *op. cit.*, p. 6. et « Nancy Youdelman Oral History », *op. cit.*, p. 19.

<sup>47</sup> « Cynthia Upchurch Oral History », *op. cit.*, p. 14. À ce sujet, voir notamment CHICAGO J. et SCHAPIRO M., « Female Imagery », *Womanspace Journal*, vol. 1, n° 3, 1973, p. 11-14.

<sup>48</sup> « Nancy Buchanan Oral History », *op. cit.*, p. 1-2.

<sup>49</sup> « Connie Jenkins Oral History », *op. cit.*, p. 11. Selon Lucy R. Lippard, faire fonctionner ensemble l'esthétique et le politique sans frustration, ni culpabilité, est un objectif féministe. Cf. LIPPARD L. R., « Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s », *Art Journal*, vol. 40, n° 1/2, automne-hiver 1980, p. 363.

<sup>50</sup> « Connie Jenkins Oral History », *op. cit.*, p. 13.

<sup>51</sup> « Sharon Shore Oral History », *op. cit.*, p. 2. À ce sujet, voir ROTH M., *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America, 1970-1980*, Los Angeles, Astro Artz, 1983.

<sup>52</sup> « Nancy Youdelman Oral History », *op. cit.*, p. 27-28.

travail, mais qu'ils leur ont apporté la liberté de développer leur processus de création en suivant leurs propres convictions et en se libérant des diktats esthétiques<sup>53</sup>.

Les archives apportent aussi des précisions pour saisir l'impact de Double X sur la scène artistique. Des informations quantitatives témoignent de l'intérêt que suscite le groupe. Par exemple, les événements organisés pouvaient réunir jusqu'à une centaine de personnes et sa liste de diffusion toucher jusqu'à deux mille abonné-e-s<sup>54</sup>. Les archives permettent également d'apprécier les effets qualitatifs des actions du collectif. À cet égard, dans un courrier de soutien à ce dernier, Maren Hassinger précise que sa participation à un de ses événements a été une expérience précieuse, car cela lui a permis de présenter son travail à une large audience, et souligne que les opportunités de partage de ses idées demeuraient alors rares pour les plasticiennes<sup>55</sup>. Dans son entretien, Vaughan Rachel met en avant l'importance de l'intérêt que le collectif a porté à son travail en l'invitant à une soirée diaporama et en choisissant une de ses œuvres pour l'affiche de la conférence *Women/Artmakers, A Feminist Lecture Series* (1976), ce qui a contribué à ce qu'elle se définisse comme une artiste<sup>56</sup> [Figure 2]. La récurrence de cette problématique témoigne des difficultés conséquentes à l'intériorisation de l'idéologie patriarcale à se projeter alors de manière concrète comme des artistes pour les femmes<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> « Mary Jones' Statement », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 5. Group History Member's Statements and Resignations », n. p., et « Cynthia Upchurch Oral History », *op. cit.*, p. 15.

<sup>54</sup> « Local Organization and Group Development, California Arts Council, 1979 », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 4. Grant Applications NEA Grant ».

<sup>55</sup> « Maren Hassinger's Letter », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 4. Grant Applications California Arts Council ».

<sup>56</sup> « Vaughan Rachel Oral History », *op. cit.*, p. 3-4.

<sup>57</sup> Voir par exemple LIPPARD L. R., « What Is Female Imagery? », *op. cit.*, p. 89 et ZURILGEN C., « Becoming Conscious », *Everywoman*, *op. cit.*, p. 8.



Figure 2 : Vaughan Rachel, *Refrigerator Series*, 1972,  
Copyright 2015 Vaughan Rachel Artists Rights Society (ARS) New York, NY.

### **Double X : philosophie et fonctionnement**

Dès la formation de Double X, ses membres réalisent un dossier de présentation afin d'expliquer leur philosophie. Le collectif s'y décrit comme une coalition artistique engagée dans une perspective féministe. Conservé dans les archives, le document exprime leur regard critique sur le monde de l'art :

« Double X signifie prendre le contrôle sur nos vies, nous libérant ainsi des rouages déshumanisants du "Monde de l'Art". Nous sommes des professionnelles à différentes étapes de nos carrières, pour qui la définition du rôle de l'artiste dans la société ne coïncide pas avec les idées dominantes. Avec d'autres membres de la communauté artistique, nous choisissons une alternative viable qui nous permet de poursuivre un travail de haute qualité et des objectifs professionnels au sein d'une structure philosophique acceptable<sup>58</sup>. »

Ce positionnement s'accorde avec la volonté décrite par Nancy Buchanan dans son entretien de fonctionner sur un mode qui privilégie le soutien et la collaboration à la compétition et à l'individualisme d'un monde l'art imprégné par des intérêts financiers<sup>59</sup>. Notons l'insistance sur la qualité et le professionnalisme réitérée ici, cela très certainement dans une volonté de déconstruire les préjugés sur les artistes femmes dont les pratiques sont très souvent considérées comme de simples passe-temps, et non pas comme une activité à part entière.

Le collectif met également en avant trois principes dans sa déclaration d'intention. Double X souhaite déconstruire le mythe de l'artiste incapable de s'exprimer sur son travail et favoriser l'accessibilité de leurs pratiques en encourageant le dialogue et en éliminant la distance entre les artistes et le public. Enfin, le groupe soutient un art pluraliste qui ne se limite pas à un style ou à un point de vue et défend une vision non élitiste et large de la création en portant une attention particulière aux œuvres personnelles et politiquement engagées et aux processus de création d'artistes minoritaires. Il est intéressant de relever que Double X exprime ainsi une volonté d'inclusion au-delà de la seule notion de genre.

Pour atteindre ces objectifs, le groupe annonce dans ce même document les principaux moyens à mettre en œuvre, que cela soit l'organisation de discussions et la rédaction d'écrits critiques aussi bien que la programmation d'événements dans des studios des membres, des institutions artistiques et dans des lieux publics divers<sup>60</sup>. À ce titre, les archives, notamment grâce aux affiches et aux communiqués de presse, permettent d'établir la chronologie et le contenu de ses

---

<sup>58</sup> Traduction de l'auteur. « Double X means taking control of our lives, thus freeing ourselves from the dehumanizing machinery of the "Art World". We are professionals at various stages in our careers, whose concept of the artist's role in society does not coincide with the prevalent views. Along with other members of the art community, we choose a viable alternative that allows us to pursue high quality work and professional goals within an acceptable philosophical structure. » in « Dossier de présentation de Double X », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 2. Foundation of Double X Statements of Purpose », n. p.

<sup>59</sup> « Nancy Buchanan Oral History », *op. cit.*, p. 24.

<sup>60</sup> « Dossier de présentation de Double X », *op. cit.*, n. p. Il n'y a que peu de traces de ces écrits dans les archives. Il est possible d'émettre l'hypothèse que l'organisation d'événements a pris le dessus sur cette activité.

actions<sup>61</sup>. Parmi elles, Double X organise six expositions réunissant des œuvres de ses membres et d'autres plasticiennes : *Sensibilities* (Tishman Corporation, 1975), *XX Group* (California State College de San Bernardino, 1976), une exposition à la Bibliothèque de Santa Monica (1977), *Double X Plus* (LACE, 1978), *Double X in Depth* (Woman's Building, 1979) et *Double X Obsessions: Images of Accumulation* (Santa Ana College Art Gallery, 1981)<sup>62</sup>. À partir de 1976, dans les studios de ses membres, Double X organise également des soirées diaporama que nous avons déjà abordées, au cours desquelles plusieurs plasticiennes présentent leur travail, et dont certaines peuvent se dérouler en non-mixité. En 1977, le collectif est aussi à l'initiative d'une soirée de diffusion d'œuvres d'art vidéo de Nancy Angelo, Susan Mogul, Martha Rosler et Rena Small. Cette même année, afin de toucher une plus large audience et donner ainsi plus de visibilité aux plasticiennes, Double X met en œuvre au Barnsdall Municipal Theatre à Los Angeles la soirée *Five Women Artists* pendant laquelle cinq artistes dont Maren Hassinger que nous avons mentionnée montrent et parlent de leur travail. De plus, dans le cadre de la conférence annuelle 1977 du College Art Association (CAA), le collectif présente une projection continue de travaux de plasticiennes. Par ailleurs, Double X est à l'initiative de plusieurs conférences, comme *Women/Artmakers, A Feminist Lecture Series* (1976) que nous avons évoquée. Organisée en partenariat avec Los Angeles Art Institute of Contemporary Art (LAICA) et l'Otis Art Institute, celle-ci réunit pour une table-ronde/discussion et un cycle de neuf conférences de nombreuses artistes, commissaires d'exposition et historiennes de l'art, dont Arlene Raven, Barbara Smith, June Wayne et Rita Yokoi. En 1978, le groupe présente *An Evening of Performance*, une soirée consacrée à la performance. Vanalyne Greene y exécute *Performance Expectations* dans laquelle elle partage le sentiment d'aliénation qu'elle ressent au sujet de sa sexualité<sup>63</sup>. L'année suivante, Double X met en place une série de trois événements intitulée *Double X-Posure*. Une conférence sur les projets artistiques dans l'espace public rassemble d'abord Judith F. Baca, à l'initiative de la fresque murale monumentale *The Great Wall of Los Angeles* (1976-1983), Leslie Labowitz et Suzanne Lacy, fondatrices du collectif Ariadne: A Social Art Network qui a soutenu plusieurs actions artistiques visant à

---

<sup>61</sup> Notons que les demandes de subvention peuvent être accompagnées d'un historique des activités du groupe. Voir par exemple « Organizational and Group Supports, California Arts Council, 1978 », *op. cit.* Une chronologie établie par Cynthia Upchurh est également consultable.

<sup>62</sup> *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 6. Group Events Announcements and Reviews for Exhibitions ».

<sup>63</sup> ASKEY R., « Humanistic Concerns in Performance », *Artweek*, vol. 9, n° 38, 11 novembre 1978, *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 4. Grants Applications City Arts Grant ».

lutter envers les violences contre les femmes, ainsi que la photographe Maria Karras. Quant à la soirée *Convergence: An Evening of Film by Asian, Black and Chicana Women from the Los Angeles Community* organisée en partenariat avec Opened I, Inc., elle est consacrée à des films réalisés par des artistes femmes et réalisatrices racisées. Barbara McCullough y montre *Water Ritual #1: An Urban Rite of Purification* (1979), un film qui exprime la puissance d'un acte de purification visant à se débarrasser des oppressions de la société, et notamment du racisme et du sexisme. Témoignant d'une alliance solidaire, cette soirée est particulièrement importante dans le contexte du Feminist Art Movement traversé par les problématiques du racisme comme nous l'avons souligné. Enfin, la soirée *Emerging Women Artists* présente le travail de dix plasticiennes émergentes dont Marilyn Neher et Linda Nishio.

La programmation de ces événements témoigne d'une volonté de montrer des pratiques artistiques plurielles et ainsi d'éviter le cliché d'un art soi-disant féminin et la création d'une nouvelle norme, ce qui s'accorde avec les propos de l'historienne de l'art Lucy R. Lippard :

« Il est inutile de chercher à identifier une contribution formelle spécifique au féminisme parce que l'art féministe et/ou l'art des femmes n'est ni un style, ni un mouvement, bien que ceci puisse inquiéter ceux qui voudraient le voir sagement cloisonné dans les catégories et la chronologie du passé. Cela se compose de plusieurs styles et expressions individuelles et, pour l'essentiel, réussit à contourner le star-system<sup>64</sup>. »

Cette diversité de styles est également une des caractéristiques de Double X dont les membres travaillent à partir de médiums et sur des sujets différents. Comme l'explique Connie Jenkins, ce qui les réunit avant tout est leur engagement féministe<sup>65</sup>. Aux côtés du besoin de contact et de dialogue, la volonté de contribuer aux mouvements féministes est d'ailleurs une raison majeure de ralliement au collectif évoquée par plusieurs d'entre elles<sup>66</sup>.

Il est par ailleurs intéressant de noter que les événements proposés par Double X ne sont pas payants, ce qui témoigne de leur prise en considération des problématiques de classe dans

---

<sup>64</sup> Traduction de l'auteure. « It is useless to try to pin down a specific formal contribution made by feminism because feminist and/or women's art is neither a style nor a movement, much as this may distress those who would like to see it safely ensconced in the categories and chronology of the past. It consists of many styles and individual expressions and for the most part succeeds in bypassing the star system. » in LIPPARD L. R., « Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s », *op. cit.*, p. 362. À propos des stéréotypes sur les artistes femmes, voir notamment NEMSER C., « Stereotypes and Women Artists », *Feminist Art Journal*, avril 1972, p. 22-23.

<sup>65</sup> « Connie Jenkins Oral History », *op. cit.*, p. 14-16.

<sup>66</sup> « Mary Jones Oral History », *op. cit.*, p. 2, « Vaughan Rachel Oral History », *op. cit.*, p. 9 et « Sharon Shore Oral History », *op. cit.*, p. 5.

leur fonctionnement. Les archives montrent également que Double X a fait entendre ses positions contre la discrimination dans le monde de l'art. En 1978, le collectif dénonce la pratique discriminatoire de LAICA lors de son attribution du programme *Artists in Residence* du Comprehensive Employment and Training Act (CETA) à une sélection de onze hommes et seulement deux femmes dans une lettre, envoyée à la responsable du programme, ce qui déclenche une controverse documentée en grande partie par des courriers entre Double X, LAICA et les administrations. Trois années plus tard, Double X manifeste son incompréhension à propos d'une rumeur sur la sélection des artistes pour une exposition prévue au LACMA. La programmation de celle-ci, intitulée *Los Angeles Art of the 60s*, était composée exclusivement d'œuvres d'artistes hommes. Afin de faire entendre le mécontentement du collectif, Vaughan Rachel adresse au musée un courrier, accompagné d'une liste de plasticiennes actives à Los Angeles dans les années 1960. Elle y remet en cause notamment le titre de l'exposition qui devrait être renommé de la sorte « 16 artistes hommes dans les années 1960<sup>67</sup> ». Finalement, l'exposition intitulée *Seventeen Artists of the Sixties* n'inclut aucune artiste femme, ni aucun artiste issu des groupes raciaux minorisés. En réaction à cette dernière, se forme à Los Angeles le groupe Artists' Coalition for Equality dont les actions peuvent être retracées notamment à partir de deux articles consultables dans les archives. En soutien à la coalition, Double X réalise l'affiche *Women Artists Missing in Action* et participe à la performance-manifestation qui se déroule devant le musée<sup>68</sup>.

Les archives se composent aussi de documents sur le fonctionnement de Double X. Les statuts fournissent de nombreuses informations, comme sur la sélection des membres qui s'effectue sur recommandation et qui doit être approuvée à l'unanimité. Par ailleurs, il y est mentionné que les membres dirigeantes sont élues annuellement et que la présidence est partagée par deux personnes. Ils prévoient également des groupes de travail (expositions, événements et communications) et des réunions régulières<sup>69</sup>. Les comptes-rendus de ces dernières sont également riches de renseignements. Ils permettent de suivre les discussions des membres que ce soit sur les actions à mettre en place, les objectifs ou encore le positionnement

---

<sup>67</sup> « Letter to Stephanie Barron, 1981 », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, « folder 7. Involvement in Los Angeles Art Community Alternative Art Organization ».

<sup>68</sup> *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, « folder 7. Involvement in Los Angeles Art Community Alternative Art Organization ». Le « carton d'invitation » pour la performance-manifestation est visible parmi les documents de Cynthia Upchurch.

<sup>69</sup> « By-Laws of Double X », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 2. Foundation of Double X By-Laws ». Aussi, les candidates doivent rédiger une déclaration d'intention. Seulement quatre d'entre elles ont été conservées.

du collectif<sup>70</sup>. Plusieurs d'entre eux attestent de la pratique du *consciousness raising* qui permet une prise de parole équitable parmi les membres tout en répondant au besoin ressenti par plusieurs d'entre elles pour davantage d'interaction et de soutien<sup>71</sup>.

Les principes qui ressortent de ce fonctionnement sont le consensus et la non hiérarchie, privilégiés par les mouvements féministes dont les pratiques, telles que le *Lot System* et le *Disc System*, visent à aboutir à un égalitarisme dans les groupes en évitant que certaines membres dominant les réunions et en permettant à chacune de mettre en œuvre des compétences polyvalentes<sup>72</sup>. Cependant, comme le souligne Nancy Buchanan dans son entretien, ce système pose des problèmes au sein du collectif, car il implique un partage des tâches et une équité en termes de responsabilités qui ne sont pas toujours acceptés par l'ensemble des membres<sup>73</sup>.

D'autres difficultés et désaccords, exprimés notamment dans les comptes-rendus des réunions, les lettres de démission et les histoires orales, traversent la vie du groupe. Par exemple, bien que le projet du livre soit une source de fierté, on apprend qu'il est aussi vecteur d'épuisement et de tensions<sup>74</sup>. Notons également que les différentes attentes des membres, entre celles qui souhaitent un groupe de soutien et d'autopromotion et celles qui veulent que le collectif se consacre davantage à la mise en place de projets extérieurs, divisent profondément Double X. En effet, plusieurs membres évoquent le fait qu'il est compliqué de prendre du temps pour des échanges artistiques, le collectif étant accaparé par l'organisation de projets<sup>75</sup>. Celui-ci souffre également d'un manque de financements qui limite ses ambitions, comme le projet d'une exposition itinérante d'artistes femmes qui n'a pas pu être réalisé en raison d'un budget

---

<sup>70</sup> Certains comptes-rendus font aussi allusion à des lectures à discuter au sein du groupe, comme l'ouvrage *Styles of Radical Will* de Susan Sontag in « Meeting September 18 Rosalyn Mesquita's Studio », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 5. Group History Minutes ». Voir aussi « Mary Jones Oral History », *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>71</sup> Voir aussi « Connie Jenkins Oral History », *op. cit.*, p. 24-25 et « Cynthia Upchurch Oral History », *op. cit.*, p. 16. Une fiche descriptive sur le *consciousness raising* est conservée dans les archives. Voir « Events for the Group », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 6. Group Events Social Meetings for Group Members ».

<sup>72</sup> Ces deux modes de fonctionnement ont été initiés par The Feminists, groupe actif à New York entre 1968 et 1973, selon lequel les organisations hiérarchisées encouragent l'inégalité et la domination. Ainsi, les responsables sont nommées par tirage au sort, de même que les tâches à se répartir. De plus, à chaque réunion, un même nombre de disques est distribué à chaque participante qui, à chaque prise de parole, doit se débarrasser de l'un d'entre eux. Voir MORGAN R., *op. cit.*, p. XXXX-XXXII et PAPACHRISTOU J., *Women Together: A History in Documents of the Women's Movement in the United States*, New York, Knopf, 1976, p. 236.

<sup>73</sup> « Nancy Buchanan Oral History », *op. cit.*, p. 10-11.

<sup>74</sup> Voir par exemple « Sharon Shore Oral History », *op. cit.*, p. 8-9 et « Faith Wilding's Resignation Letter », *Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, box 1, folder « 5. Group History Member's Statements and Resignations ».

<sup>75</sup> Voir notamment « Connie Jenkins Oral History », *op. cit.*, p. 15-17 et « Mary Jones Oral History », *op. cit.*, p. 11.

insuffisant<sup>76</sup>. Les membres évoquent également le changement de climat qui s'opère dans les années 1980 marquées aux États-Unis par l'essor du conservatisme et des logiques néolibérales. Double X se confronte en effet à une société qui met de plus en plus l'accent sur le carriérisme, valorise le pouvoir de l'argent et multiplie les attaques contre les mouvements féministes, ce qui peut accroître les réticences des jeunes plasticiennes à rejoindre un collectif artistique féministe, comme l'exprime Nancy Buchanan<sup>77</sup>.

## Conclusion

Les archives de Double X sont une source précieuse pour l'histoire de l'art aux États-Unis en documentant le Feminist Art Movement en Californie pendant les années 1970 et 1980 dont les projets de pédagogie féministe de l'art initiés avec le FAP ainsi que le fonctionnement et la portée d'un collectif artistique féministe. Elles permettent de saisir les relations entre les mouvements féministes et le champ artistique, et notamment comment celles-ci ont profondément contribué à remettre en question l'idéal d'universalité et de neutralité associé au modernisme en encourageant l'expression des subjectivités et l'expérimentation de nouvelles pratiques tout autant qu'à briser les catégories et les hiérarchies. Ces archives mettent également en exergue le rôle essentiel de Double X qui a visé à transformer le monde de l'art par la déconstruction des stéréotypes sur les pratiques artistiques des femmes. Ce dernier a en effet soutenu de nombreuses artistes aux processus de création pluriels en organisant des espaces de dialogue autour de leur travail et de monstration de leurs œuvres et en luttant contre les discriminations.

Cette étude souligne l'intérêt d'explorer plus en profondeur la multitude et la diversité des interventions féministes dans le domaine de l'art pour mieux saisir leurs enjeux, comme pour ouvrir de nouveaux questionnements. Il importe en outre de développer des projets d'archivages et d'histoires orales sur les processus de création féministes et sur les artistes femmes, mais aussi plus largement sur les artistes issu-e-s des groupes minorisés, afin de préserver et de transmettre ces sources de grande valeur pour l'histoire de l'art.

---

<sup>76</sup> « Cynthia Upchurch Oral History », *op. cit.*, p. 10.

<sup>77</sup> « Nancy Buchanan Oral History », *op. cit.*, p. 14-15. À ce sujet, voir SCHOR M., « Backlash and Appropriation », in BROUDE N. et GARRARD M. D. (dir.), *op. cit.*, p. 248-263.

## **Bibliographie :**

« Miss Chicago and the California Girls », *Everywoman*, vol. 2, n° 7, 1971.

BROUDE Norma et GARRARD Mary D. (dir.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York, Harry N. Abrams, 1994.

BUCHANAN Nancy (dir.), *XX Redux, Revisiting a Feminist Art Collective*, Orange, Guggenheim Gallery at Chapman University, 2015.

CHICAGO Judy et SCHAPIRO Miriam, *Womanhouse*, Valencia, Feminist Art Program, California Institute of the Arts, 1972.

CHICAGO Judy, *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Garden City New York, Doubleday, 1975.

*Double X Records, 1974-1988*, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

HALE Sondra et WOLVERTON Terry (dir.), *From Site to Vision: The Woman's Building in Contemporary Culture*, Los Angeles, Ben Maltz Gallery, Otis College of Art and Design, 2011.

HARPER Paula, « The First Feminist Art Program: A View from the 1980s », *Signs*, vol. 10, n° 4, été 1985, p. 762-781.

LIPPARD L. R., « Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s », *Art Journal*, vol. 40, n° 1/2, automne-hiver 1980, p. 362-365.

LIPPARD Lucy R., *From the Center: Feminist Essays on Woman's Art*, New York, E. P. Dutton, 1976.

MORGAN Robin (dir.), *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, Vintage Books Edition, 1970.

PARKER Rozsika et POLLOCK Griselda, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, London, Pandora Press, 1995.

SOFIO Séverine, YAVUZ Perin Emel et MOLINIER Pascale (dir.), « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007.

WILDING Faith, *By Our Own Hands: The Women Artist's Movement, Southern California, 1970-1976*, Santa Monica, Double X, 1977.



# L'AUTOBIOGRAPHIE HOMOSEXUELLE ET LA *PATRIARCHIVE*

Romain COURAPIED  
*Université Rennes 2*

**Résumé :** Mon propos est de discuter la notion de *patriarchive* (Jacques Derrida, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*), c'est-à-dire analyser les actes de consignation des autorités médicales qui non seulement collectent, ordonnent et mettent en réserve l'information, mais proposent en sus d'en coordonner les signes dans un système dominant d'encadrement des comportements sexuels minoritaires. L'article s'arrête plus particulièrement sur la question des pratiques que nous décrivons aujourd'hui comme homosexuelles – mais qui, dans ce moment pléthorique du discours sexuel, trouvaient diverses appellations (inversion, uranisme, homogénisme, etc.) recouvrant différentes réalités comportementales – et sur les témoignages singuliers récoltés par trois médecins aux méthodologies différenciables : le Docteur Lauptz et la *Confession d'un inverti*, l'entreprise d'Alexandre Lacassagne qui fonde la première revue de criminologie française en 1895, significativement nommée *Les Archives d'anthropologie criminelle, de criminologie, psychologie normale et pathologique* ; le cas de Georges Hérelle enfin, qui propose une vision particulière du fait de sa propre homosexualité.

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe est le théâtre d'une révolution épistémologique dans le domaine de la médecine qui procède à une enquête massive au cœur des *perversions*<sup>1</sup> sexuelles, un domaine d'investigation jusqu'alors limité par la force des tabous<sup>2</sup>. L'ouvrage fameux de Michel Foucault, *La Volonté de savoir*, premier tome de son *Histoire de la sexualité*, tend à mettre en évidence le poids d'une injonction à l'aveu sexuel généralisé ; la médecine utilise les formes de la confession – pratique relevant initialement du domaine religieux mais aussi modèle de la première autobiographie française chez saint Augustin – pour mettre en lumière les

---

<sup>1</sup> Ce qu'on appellerait aujourd'hui, évacuant tout contenu péjoratif, les *paraphilies*.

<sup>2</sup> Cette levée des tabous commence sans doute avec l'ouvrage plusieurs fois réédité du docteur Ambroise Tardieu, *Études médico-légales sur les Attentats aux mœurs* (1857). Ce précurseur dans l'expertise des stigmates de la pédérastie est régulièrement cité tout au long du siècle. À ce sujet, voir l'excellent ouvrage de ARON J.-P. et KEMPF R., *Le Pénis et la démoralisation de l'occident*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1978, p. 45-78.

comportements les mieux cachés, parmi lesquels l'homosexualité masculine. Cette confession est en outre détournée dans ses principes car on accouche de l'aveu sexuel avec l'intention d'en user dans un dispositif scientifique. On demande aux individus de produire des autobiographies<sup>3</sup>, soigneusement mises en forme, et auxquelles on donne un statut de document de travail. On pose des interprétations rigoureuses, le regard doit être neutre et les affects évités. Il ne s'agit pas d'un échange de paroles privées qui donnerait toute latitude dans le choix de ce que le confessé veut exprimer, mais bien d'une véritable co-production textuelle qui, par des procédés fort variés que nous étudierons dans ces lignes, se structure dans un but très précis : l'organisation de ces récits de la vie intime se donne pour une anamnèse<sup>4</sup> à partir de laquelle on pourra poser un diagnostic. On s'aperçoit alors que le sens du document autobiographique, matériau censément brut, est fortement dépendant de l'autorité médicale qui non seulement décide de certaines procédures et influence partiellement les contenus, mais est aussi la seule à même d'en révéler le sens profond. Foucault insiste, à ce sujet, sur un processus de redoublement discursif. Le médecin, expertisant le texte autobiographique d'un regard surplombant, reconstruit une certaine vérité qui n'était que sous-jacente :

« Elle [la vérité] ne réside pas dans le seul sujet qui, en avouant, la porterait toute faite à la lumière. Elle se constitue en partie double : présente, mais incomplète, aveugle à elle-même chez celui qui parle, elle ne peut s'achever que chez celui qui la recueille. À lui de dire la vérité de cette vérité obscure : il faut doubler la révélation de l'aveu par le déchiffrement de ce qu'il dit. Celui qui écoute ne sera pas simplement le maître du pardon, le juge qui condamne ou tient quitte ; il sera le maître de la vérité. Sa fonction est herméneutique<sup>5</sup>. »

L'homosexuel ne lave pas son âme pour son salut, il espère qu'on lui révèle la vérité sur ce qu'il est : dans un monde sans Dieu, la Raison viendra à bout du mystère de l'identité. La révélation s'organise en deux temps : à un niveau micro-structurel, les médecins utilisent les

---

<sup>3</sup> En sociologie, ce type de production textuelle est décrit comme « récit de vie » (voir BERTAUX D., *Le Récit de vie. L'enquête et ses méthodes*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2010) ; nous employons volontairement le terme d'« autobiographie », après Philippe Lejeune, pour marquer la volonté d'autonomisation invariablement présente dans ces textes, bien qu'elle soit plus ou moins nette selon la nature du dispositif dans lequel ils s'inscrivent.

<sup>4</sup> Au double sens du terme, le document est à la fois le produit d'un travail sur la mémoire vive pour établir le récit des antécédents et la trace obtenue, cette histoire de la maladie (« maladie », puisque l'homosexualité n'était alors pas considérée autrement). Jacques Derrida (*Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1995) donne un sens bien spécifique au terme en l'opposant à l'hypomnèse. L'archive est, par essence, hypomnétique, en déficit mémoriel, puisqu'il faut la rouvrir pour réactiver la mémoire et que sa consultation par un tiers induit un dispositif interprétatif qui réduit l'anamnèse.

<sup>5</sup> FOUCAULT M., *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 89.

outils herméneutiques dont ils disposent pour faire parler les textes ; à un niveau macro-structurel, ils mettent ces textes en relation afin d'en déduire des catégories du comportement sexuel. Ils procèdent alors à une véritable taxinomie, un archivage du réel qui, bien qu'il nous apparaisse avec le recul marqué par de forts présupposés idéologiques, était alors considéré comme un travail à la fois nécessaire et tout à fait prometteur. Dans la plupart des cas, les homosexuels, loin d'opposer une résistance, se prêtent volontiers au jeu de la mise en récit. Plusieurs facteurs peuvent expliquer leur bonne volonté. Dès lors qu'on lève l'injonction au silence, dès lors qu'on ne condamne plus ni juridiquement, ni moralement, les principaux intéressés se sentent considérés, la thérapie est une solution à ce qui a souvent été intériorisé par autodénigrement comme un problème, l'espoir d'une guérison remplace celui de la rédemption. Il faut encore ajouter que, dans nombre de cas, les médecins enquêtent auprès d'anonymes dans une situation critique, incarcérés ou internés, ce qui favorise la coopération.

Ces différents arguments permettent de mieux comprendre la prolifération des thèses et des documents sur l'homosexualité masculine à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui, fait positif, renseigne cette discipline naissante qu'est la sexologie, promise à un bel avenir théorique. Pourtant, nous démontrerons dans ces lignes que l'effet pléthorique ne doit pas laisser entendre que les mots du sexe se seraient soudainement affranchis des contraintes. Il nous semble intéressant de discuter la relation entre l'homosexuel et le médecin à partir du concept de *patriarchive*<sup>6</sup>, terme emprunté à Jacques Derrida pour désigner les actes de *consignation*<sup>7</sup> de ces autorités (ces médecins patriarques) qui non seulement collectent, ordonnent et mettent en réserve l'information, mais proposent en sus d'en coordonner les signes dans un système dominant d'encadrement des comportements sexuels. Ceux qui fondent ce nouveau régime discursif ne cherchent plus à délimiter le domaine de l'autorisé et de l'interdit sexuel en posant un jugement sur des transgressions relevant de l'indicible, mais tentent de constituer un fonds d'archives à partir duquel construire une *topo-nomologie*<sup>8</sup> sexuelle. Le psychopathe est l'archonte de

---

<sup>6</sup> DERRIDA J., *op. cit.*

<sup>7</sup> « Par consignation, n'entendons pas seulement, dans le sens courant de ce mot, le fait d'assigner une résidence ou de confier pour mettre en réserve, en un lieu et sur un support, mais ici l'acte de *consigner en rassemblant les signes*. Ce n'est pas seulement la *consignatio* traditionnelle, à savoir la preuve écrite, mais ce que toute *consignatio* commence par supposer. La *consignatio* tend à coordonner un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale. Dans une archive, il ne doit pas y avoir de dissociation absolue, d'hétérogénéité ou de secret qui viendrait séparer (*secernere*), cloisonner, de façon absolue. Le principe archontique de l'archive est aussi un principe de consignation, c'est-à-dire de rassemblement. », *ibid.*, p. 14.

<sup>8</sup> Nous reprenons ici une formulation derridienne indiquant la cosignification qu'il place au cœur de sa définition de l'archive adossée à l'analyse du rôle des archontes dans la société athénienne : l'archive serait à la fois pouvoir topographique et pouvoir nomologique, nomologique c'est-à-dire force de loi.

cette bibliothèque érotique ; il recueille des textes sur lesquels son privilège herméneutique fait loi, constitue un fonds balisé dans lequel il se repère parfaitement, sélectionne ce qu'il communique au public ou ce qu'il réserve à ses archives personnelles. Pourtant, le dispositif n'étouffera jamais le contenu de ces vies homosexuelles qui, au moment où nous pénétrons les archives, continuent à faire entendre leur voix singulière. Lorsque Arlette Farge compulse les archives judiciaires du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle insiste sur l'absence d'auctorialité des individus dont les paroles sont transcrites et qui racontent sous la contrainte, mais elle devine néanmoins l'image miroitante des individualités sous l'apparente neutralité du récit :

« L'archive joue d'emblée avec la vérité comme avec le réel : elle fait effet aussi par cette position ambiguë où, en dévoilant un drame, se dressent des acteurs pris au filet, dont les paroles transcrites recèlent plus d'intensité peut-être que de vérité. L'esquive, l'aveu, l'obstination et la détresse se mêlent sans se disjoindre, et sans qu'on puisse pour autant se préserver de l'intensité que cet éclat de vie provoque. Ce tremblé de l'archive, si porteur de réel malgré ses possibles mensonges, suscite la réflexion<sup>9</sup>. »

Cette question du possible mensonge de l'archive qu'Arlette Farge soulève est évidemment intéressante pour nous, mais dans une toute autre direction tant les textes que nous traitons sont particuliers : ces documents ne sont pas des procès verbaux, ils n'ont pas leur sécheresse administrative, et le contexte de leur production est tel que la notion d'auctorialité doit être envisagée frontalement. Ces textes mentent sans aucun doute mais ce mensonge est celui tout fictionnel de l'affabulation, un enrobage de la réalité qui s'avère être une marge de manœuvre, un moyen de réaffirmer l'irréductibilité d'une vie réellement vécue, débordant de toute part les cadres théoriques : en chaque anonyme, pourtant conscient du rôle qu'on lui a attribué, dort un auteur prêt à compromettre la neutralité scientifique d'un trait de plume un peu leste. Le dispositif dans lequel s'inscrivent ces textes implique un pacte de vérité mais chacune de ces autobiographies est marquée par la tentation d'opérer quelques arrangements avec la réalité. Au-delà des précieuses informations historiques qu'elles nous donnent, leur intérêt réside donc également dans des contenus qui, parce qu'ils relèvent de la pratique littéraire, échappent aux intentions des médecins.

---

<sup>9</sup> FARGE A., *Le Goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 37.

## Alexandre Lacassagne et Charles Double

Alexandre Lacassagne (1843-1924) est l'un des grands représentants du dispositif de la *patriarchive* notamment parce qu'il fonde en 1886 la première revue de criminologie française, significativement nommée *Les Archives d'anthropologie criminelle, de criminologie et de psychologie normale et pathologique*. Ce vaste ensemble éditorial de vingt-neuf tomes dont l'enjeu est pluridisciplinaire – il s'agit, en premier lieu, de rassembler les connaissances respectives des domaines juridique et scientifique – est publié jusqu'en 1914 et fait la part belle aux études sur les sexualités marginales, synthétisant les théories les plus novatrices en faisant appel aux plus grands spécialistes dans des articles d'une grande tenue scientifique<sup>10</sup>. L'étude de ces contenus donne des informations précieuses sur l'état des connaissances de l'homosexualité masculine sur un temps long. On y discute de problématiques aussi variées que le risque de corruption lié au regroupement des hommes dans les lieux confinés (internats, prisons, etc.), la spécificité des tatouages des pédérastes, la notion d'inversion<sup>11</sup> ou encore le cosmopolitisme homosexuel. Les articles fourmillent d'observations de cas qui donnent une véracité aux théories en fondant leurs preuves par l'exemple. On peut donc parler à bon droit d'un archivage des comportements homosexuels qui semble s'inspirer et étendre le champ d'analyse de ce classique du genre qu'est la *Psychopathia Sexualis*<sup>12</sup> (1886) du docteur Richard von Krafft-Ebing. L'archivage du réel en passe donc entièrement par le regard médical qui prend en charge la parole de ces singuliers témoins dont la trace ne peut plus apparaître que timidement, au creux du discours expert, comme au second degré. Il y a là virtualité de l'archive qu'il faudrait distinguer des archives mineures, ces documents produits par les homosexuels eux-mêmes, consultés par un archonte qui leur donne du crédit, qui en fait la matière première de son discours, mais qui les garde volontairement en réserve, à l'écart de toute publicité<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Pour un aperçu de ces contenus théoriques voir CARDON P., *Discours littéraires et scientifiques fin-de-siècle. Autour de Marc-André Raffalovich*, Paris, Orizons, coll. « Homosexualités », 2008.

<sup>11</sup> L'inversion est la manière la plus commune de désigner l'homosexualité à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle mais le terme implique des enjeux précis. Il s'agit d'indiquer une sensibilité sexuelle entrant en contradiction avec la réalité du corps sexué. Le docteur Magnan, promoteur de la notion en France, considère que « [...] c'est en quelque sorte le cerveau d'une femme dans le corps d'un homme et le cerveau d'un homme dans le corps d'une femme », *Des anomalies, des aberrations et des perversions sexuelles (Communication faite à l'Académie de médecine dans la séance du 13 janvier 1885)*, Paris, A. Delahaye & E. Lecrosnier Éditeurs, 1885, p. 18.

<sup>12</sup> KRAFFT-EBING R. von, *Psychopathia Sexualis*, Paris, G. Carré, 1895 [1886].

<sup>13</sup> « Ils [les manuscrits] forment ce que nous qualifierions volontiers comme les archives mineures du fonds Lacassagne : l'archive mineure, c'est une archive seconde, une archive qui n'aurait pas la majorité, au sens où elle n'aurait pas pu exister comme archive sans l'archive majeure à laquelle elle est attaché. L'archive majeure ce serait

Alexandre Lacassagne, bibliophile aguerri, véritable passionné du crime qui n'hésite pas à écumer les prisons en puisant l'information à sa source, impulse en partie ce réflexe. Il croit à l'authenticité de l'écrit et met en œuvre un protocole construit : la démarche empirique permet d'obtenir des informations supplémentaires en se familiarisant avec les sujets, en les contraignant à écrire en temps limité et sur une trentaine de pages seulement, en donnant une orientation aux contenus par des questions dirigées, etc.<sup>14</sup>. Le médecin a récolté un nombre conséquent de ces témoignages qu'il hésita à publier de son vivant avant de finalement décider de les léguer à la bibliothèque de Lyon en 1921<sup>15</sup>, preuve s'il en fallait qu'il ne minore pas ses sources. Parmi ces témoignages, le cas de Charles Double, homosexuel et matricide, retient toute notre attention. Ce texte produit en 1905 a fait l'objet de publications récentes<sup>16</sup> et le public a désormais accès à un document étonnant qui, changeant d'angle pour partir d'une expression intime, permet de réinterroger les connaissances sur l'homosexualité fin-de-siècle. Cependant, ce témoignage ne nous parvient pas tout à fait à voix nue ; tout au long du texte la présence de l'autorité tutélaire est régulièrement perceptible.

On remarquera en premier lieu que Charles Double est acquis à la cause médicale et marqué par sa rhétorique, comme en témoignent le titre et le sous-titre de la confession : « Hermaphrodite mental ! État psychologique et mental particulier d'un inverti parricide. » Charles Double reprend l'expression d'« hermaphrodisme mental » qu'il attribue à Casper – ce dernier évoque en réalité une notion comparable dès les années 1850 mais il parle d'« hermaphrodisme moral » – afin de décrire ce qu'il considère être une hybridité de sa condition psychologique. Il se figure une lutte intérieure dans laquelle sa part masculine décrite comme raisonnable serait censée réfréner les impulsions d'une part féminine dangereusement incontrôlable :

---

celle de l'auteur (ici, celle d'un savant) ; l'archive mineure, ce serait peut-être, le fonds de la boîte, ce que l'on n'a pas choisi d'abord d'archiver, ce qui était là et que dans le processus d'archivage on a pris avec. L'archive mineure, archive rebut, chute, rushes, poussière. », ARTIÈRES P., « A. Lacassagne : de l'archive mineure aux *Archives d'anthropologie criminelle* », Criminocorpus, *Histoire de la criminologie I. La Revue et ses hommes*, 1<sup>er</sup> janvier 2005, disponible sur <http://criminocorpus.revues.org/110> (consulté le 16 avril 2015).

<sup>14</sup> À ce sujet voir ARTIÈRES P. (éd.), *Le Livre des vies coupables. Autobiographies de criminels (1896-1909)*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 2014 [2000], p. 29 *sqq.*

<sup>15</sup> Ce fonds est constitué de près de 12000 documents ; on y trouve, entre autres, un ensemble imposant concernant Jean-Paul Marat (760 pièces). Pour un descriptif du fonds voir ARTIÈRES P., « A. Lacassagne : de l'archive mineure aux *Archives d'anthropologie criminelle* », *art. cit.*

<sup>16</sup> ARTIÈRES P., *Le Livre des vies coupables, op. cit.*, p. 317-353 et PENISTON W., ERBER N., *Bougres de vies (Queer lives)* (éd.), *Huit homosexuels du XIX<sup>e</sup> siècle se racontent*, Cassaniouze, ErosOnyx, coll. « Documents », 2012, p. 104-133. Nous citons la confession à partir de l'ouvrage de William Peniston et Nancy Erber.

« Si l'on veut comprendre mon crime sous son vrai jour, il faut d'abord se dire qu'il y a en moi deux êtres complètement distincts et différents ; l'un instinctif et naturel, l'autre raisonnable et religieux. Ces deux êtres vivent côte à côte, toujours en guerre ; mon être raisonnable et religieux observe, regarde mon être instinctif, absolument comme un docteur examine et surveille un malade qu'il veut guérir de sa maladie et de ses crises douloureuses<sup>17</sup>. »

Son propos a ceci d'original qu'il rhabille la rhétorique psychopathologique des oripeaux du discours religieux : on ne peut mieux acter le réinvestissement de la confession comme nouvel ordre du discours médical. Il se réinvente donc, *a posteriori*, comme l'étonnant représentant d'une guerre des sexes intériorisée et s'en fait l'observateur impartial. L'inversion est alors explicitement reliée au crime : « Mon inversion sexuelle, mon féminisme psychique ont joué un rôle capital dans l'exécution de mon crime<sup>18</sup>. » Malgré l'originalité de sa sensibilité sexuelle, Charles Double reconduit une vision essentialisée de la sexualité en plaçant systématiquement le féminin du côté de la faiblesse, du mensonge, de l'instinct, du Mal, autant d'éléments lui permettant d'affirmer que son geste criminel correspond à un moment d'égarement. Tout le témoignage se caractérise alors par sa misogynie exacerbée, mais le rôle joué par cette misogynie est éminemment stratégique :

« Chez certains sujets, le crime peut s'expliquer seulement par des impulsions naturelles et malades inhérentes à leur tempérament physique ; chez d'autres, principalement chez les très faibles, la cause primordiale du crime est psychique, et c'est dans la scélératesse du cœur qu'il faut en chercher la complète explication. Malgré les apparences mensongères de ma personnalité extérieure, ce serait le cas de répéter ici le vieil adage policier : "Cherchez la femme." Un médecin ne pourrait donc pas faire sur moi des études criminalistes relevant directement et uniquement de la médecine ; mais un psychologue pourrait y faire des études tristement intéressantes sur la mobilité et la profonde perversité des cœurs féminins<sup>19</sup>. »

Contre une identification au criminel-né<sup>20</sup> Charles Double va défendre l'idée d'une part de scélératesse dans son tempérament, force latente contre laquelle il aurait eu à lutter toute sa vie avant de finalement céder au crime<sup>21</sup>. L'inversion se présente comme une circonstance atténuante à faire valoir devant la Justice : « Au point de vue juridique mon inversion sexuelle

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>20</sup> La notion de criminel-né vient de Cesare Lombroso, *L'Homme criminel. Étude anthropologique et psychiatrique*, Paris, Félix Alcan, 1887 [1876].

<sup>21</sup> Le texte souligne à plusieurs reprises l'opposition entre le terme « criminel » et le terme « scélérat » ; l'auteur tient beaucoup à cette distinction.

restera le monument inattaquable de ma défense [...]»<sup>22</sup>. » De manière assez fine, Double prend acte d'un changement de régime discursif ; le médecin est considéré comme plus clairvoyant que le juge et c'est au premier qu'il faut s'en remettre pour statuer un cas de folie passagère explicable par une perturbation de l'instinct génésique<sup>23</sup>. Lacassagne, qui ne fait pas usage juridique des confessions reçues, s'avère être une oreille potentiellement amène. Aussi Charles Double se plaint-il à cet interlocuteur privilégié du déroulement de son procès :

« J'ai beaucoup à me plaindre des juges qui m'ont interrogé ; je ne connais rien de plus insupportable que le détestable esprit procédurier dont sont animés les magistrats : ils ne jugent pas, ils accusent, ils diffament, ils calomnient sciemment par habitude et par routine<sup>24</sup>. »

Double donne quelques éléments sur son procès. Le jury ne lui trouvera pas de circonstances atténuantes, malgré la qualité de la plaidoirie de son avocat, mais ne souhaite pourtant pas le condamner à mort. Le jury opte finalement pour prononcer la peine de mort mais en signant un recours en grâce qui serait visé par le parquet et le président des Assises. Double s'estime au-dessus du vulgaire, n'accepte guère la morale sociale qui froisse sa sensibilité. Face à ce qu'il considère comme inique dans la justice des hommes – « La société n'admet pas de tels êtres [les homosexuels], elle les rejette, les condamne, sans même les examiner<sup>25</sup> » –, il s'en remet à la science et adopte la posture démiurgique : « [H]abitué à trouver en Dieu seul une Justice suprême et infaillible, j'ai été très peu impressionné de la gravité gourmée et ampoulée de la Justice humaine<sup>26</sup>. » Pourtant, son crime est exécuté de sang froid et le récit qu'il nous en fait laisse peu de place à la compassion. Le 4 avril 1903, alors qu'il manque cruellement d'argent car, dit-il, la société refuse son vice et ne l'intègre pas, Charles Double se rend chez sa mère. Il tire une première balle. Elle s'affaisse mais n'est pas blessée. Le pistolet était chargé à blanc et c'est l'émotion qui l'a fait tomber. Elle crie. Il lui met les doigts dans la bouche. Elle se débat. Ils glissent dans les escaliers. Les genoux sont écorchés. Il maintient les doigts dans sa bouche mais sans parvenir à l'étouffer. Alors il lui pince les narines à deux doigts. Le meurtre a duré

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>23</sup> Tandis que le diagnostic médical d'inverti sexuel congénital, de personnalité psycho-sexuelle contraire à son sexe, lui est précieux : « Cette déclaration était très importante pour moi et si elle n'avait pas été faite par des voix aussi autorisées que celle des éminents docteurs de la Faculté, elle aurait certainement fait sourire un grand nombre de personnes. », *Ibid.* p. 124.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 120.

dix minutes d'après les légistes. Charles Double justifie son geste en ces termes :

« Je me vis donc pour toujours dans la misère noire ; ce crime qui me faisait horreur m'apparut inévitable pour sauver un lambeau de patrimoine familial ; je crus réellement que ma mère m'abandonnait pour toujours ; et c'est ce qui me donna l'horrible courage de la tuer. On a cherché à faire croire que j'étais un être sanguinaire, un assassin de race ; rien n'est plus faux, ce crime m'a horriblement coûté ; nerveux, sensitif et impressionnable comme je le suis, je me demande parfois comment j'ai pu arriver à le consommer<sup>27</sup>. »

Par cette confession, Charles Double tente par tous les moyens d'avoir la main mise sur son discours – bien que ce discours soit indéniablement imprégné par les connaissances en psychopathologie de l'époque – en insistant à plusieurs reprises sur le poids des stigmates sociaux, si bien qu'on voudrait en faire un modèle de résistance aux pouvoirs institutionnels. Il est cependant discrédité par la scélératesse d'un meurtre dont il voudrait atténuer la gravité en le reliant à cet « hermaphrodisme mental ». En fait de sincérité, Double est dans l'urgence de l'autojustification qui passe également par cet autodénigrement sexuel. Dans l'esprit de Lacassagne, le document d'archives était censé donner des clefs pour l'intelligibilité du crime et de la sexualité, mais à nos yeux, la situation précaire du confesseur l'engage à écrire un texte sous tutelle, tandis que sa personnalité limite le pousse à réinventer les événements. Il se trouve continuellement en deçà ou au-delà d'une sincérité autobiographique, pris dans ce phénomène d'idéalisation décrit par Philippe Lejeune :

« [...] inévitablement, lorsqu'on parle de soi à un autre, on s'idéalise selon l'idéal qu'on suppose être celui de cet autre ; et les plus sincères ou les moins imaginatifs ne laissent pas de faire subir à leur propre image des corrections et des retouches qui en altèrent l'exacte vérité<sup>28</sup>. »

### **Le docteur Saint-Paul et le « Roman d'un inverti »**

Un autre cas est sans doute plus probant. On trouve dans les *Archives d'anthropologie criminelle* la « Confession d'un inverti-né », publiée par le docteur Saint-Paul dont la thèse sur le langage intérieur fut soutenue sous la direction du professeur Lacassagne. La publication de

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>28</sup> LEJEUNE P., « Autobiographie et homosexualité en France au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, v. 56, 1987, p. 91.

cette autobiographie d'un jeune italien homosexuel a une histoire intéressante. Elle fut d'abord envoyée sous la forme de trois lettres à Émile Zola en 1889 ; le jeune homme espérait qu'elles puissent lui servir de matériau romanesque :

« Une si terrible maladie de l'âme ne mériterait-elle pas d'être décrite ou du moins connue par le plus grand compilateur de documents humains de notre temps ? Je ne sais pas si vous pouvez faire quelque chose de la terrible passion que je vous ai confessée ; en tout cas, je suis content de vous l'avoir fait connaître<sup>29</sup>. »

Zola, touché par le contenu de ces lettres, n'accèdera pas toutefois à la requête du jeune homme, et il les transmettra finalement au docteur Saint-Paul en 1893, créditant par là le discours scientifique d'une autorité particulière. L'autobiographie est prépubliée en deux fois dans les tomes 9 (1894) et 10 (1895) des *Archives d'anthropologie criminelle, de criminologie et de psychologie normale et pathologique*<sup>30</sup>, sans appareillage critique, avant d'être reprise en volume en 1896 dans une monographie, *Tares et poisons*, accompagnée d'un commentaire conséquent du médecin. Dans ce nouveau contexte, la « Confession d'un inverti-né » est rebaptisée « Roman d'un inverti », changement générique qui déconcerte tant il nie *a priori* le statut documentaire du texte. Est-ce une volonté pour Saint-Paul d'atteindre un public plus large en insistant sur le caractère littéraire du contenu ? La présence d'une élogieuse lettre-préface<sup>31</sup> de Zola, affichée dans toutes les rééditions successives, accrédite cette thèse : il y a un intérêt évident à s'assurer la caution d'un grand auteur. Cependant, cette coopération pose la question de l'auctorialité et la démarche de Zola tend à renforcer le pouvoir du discours scientifique. Le « Roman d'un inverti » sert donc d'illustration à la théorie de l'inverti-né féminiforme – c'est-à-dire celui qui, congénitalement, se vit psychologiquement comme une femme alors qu'il est un homme<sup>32</sup> – et son éventuel pouvoir littéraire est finalement intégré à la démarche scientifique

---

<sup>29</sup> GROJNOWSKI D. (éd.), *Confessions d'un inverti-né* suivies de *Confidences et aveux d'un parisien*, Paris, José Corti, 2007, p. 92-93. Nous citons de préférence cette édition moderne du texte plutôt que les éditions originales car elle comprend une éclairante préface et regroupe dans une même monographie l'ensemble des documents évoqués dans les analyses qui vont suivre.

<sup>30</sup> D<sup>r</sup> LAUPTS [pseud. SAINT-PAUL G.], « Le roman d'un inverti », *Archives d'anthropologie criminelle, de criminologie et de psychologie normale et pathologique*, t. 9, 1894, « (1) Adresse à M. Zola. Antécédents. Première enfance », p. 212-215, « (2) Enfance. Premières déviations. », p. 367-373 ; t. 10, 1895, « (3) Jeunesse. Premiers actes », p. 131-135, « (4) Nouvelles confessions », p. 135-138. Il est à noter que jusqu'en 1893 la revue portait un autre titre : *Archives de l'anthropologie criminelle et des sciences pénales. Médecine légale, judiciaire. – Statistique criminelle. Législation et Droit*.

<sup>31</sup> Sur cette lettre-préface, voir entre autres GOUGELMANN S., « Le naturalisme, l'homosexuel et "l'éloquence de la vérité" ». Zola, lecteur des *Confessions d'un inverti-né* », CHAMARAT G. et DUFIEF P.-J. (dir.), *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900). Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 82, 2014, p. 471-479.

<sup>32</sup> D<sup>r</sup> LAUPTS, *Tares et poisons. Perversions et perversités sexuelles*, Paris, G. Carré, 1896.

sous la valeur d'authenticité :

« On eût voulu imaginer une observation qui offrit les cas les plus usuels de l'inversion qu'on n'eût pas mieux réussi, je pense, à les présenter, à les faire vivre et agir. Et ce roman d'un inverti a, lui, le mérite d'être une histoire *vraie, authentique*, comme nous en avons la preuve formelle, comme suffirait en dehors d'elle à le prouver le cri de douleur, interrompant parfois les souvenirs de joie mauvaise et perverse, poussé de temps à autre par l'auteur de ces lignes, qui se sent une malformation, une difformité, une chose mauvaise, antinaturelle, sans utilité et sans profit pour personne<sup>33</sup>. »

Comme l'écrit Philippes Artières dans la présentation de son anthologie des récits de criminels, les médecins considèrent que « [...] l'individu par écrit ne peut mentir ; écrire, c'est inscrire le vrai, car par l'écrit, estiment-ils, le sujet ne peut simuler comme par la parole ; l'écrit démasque le faussaire<sup>34</sup> ». Le docteur Saint-Paul montre effectivement une confiance sans faille dans un texte dont il valorise, implicitement, le caractère autobiographique. Difficile d'identifier précisément ce qu'il caractérise comme une « preuve formelle », puisqu'on n'observe pas de pacte autobiographique à proprement parler, mais on doit pouvoir considérer que la minutie d'un récit à la première personne qui se déroule chronologiquement, qui révèle sans fausse pudeur les faits psychologiques et les actes sexuels concrets, est bien propre à garantir une véracité et à conférer une valeur documentaire au texte. Le jeune italien suit, consciemment semble-t-il<sup>35</sup>, les lignes de forces des questionnaires médicaux traditionnellement utilisés pour retracer l'anamnèse d'un sujet. Par ailleurs, le « cri de douleur », ce jaillissement qui pourrait compromettre la neutralité du récit, est finalement englobé dans ce même critère d'authenticité. Le jeune homme confirme, du reste, son intention de livrer un récit sincère lorsqu'il conclue la seconde lettre à Zola en insistant notamment sur ses capacités autocritiques :

« Inutile de vous assurer que *tout* dans mon récit est *vrai* ; je n'aurais eu aucun sujet de mentir, et vous-même reconnaîtrez peut-être la véracité de tout ce que je vous écris. Je me suis, il me semble, traité bien durement, et je ne me suis pas flatté, ni au physique, ni au moral<sup>36</sup>. »

---

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 96. Souligné par l'auteur.

<sup>34</sup> ARTIÈRES P. (éd.), *op. cit.*, p. 27.

<sup>35</sup> « Pardonnez l'affreux gribouillage, mais j'ai écrit le cœur ouvert, comme si je me confessais à un médecin ou à un ami, et n'ai pu regarder à la forme et à l'orthographe. », GROJNOWSKI D. (dir.), *op. cit.*, p. 103.

<sup>36</sup> *Ibid*.

L'ensemble de la confession est en effet marqué par une constante oscillation entre l'exaltation des découvertes sexuelles et amoureuses et les périodes de profond abattement, le plus souvent venues d'une violence des préjugés sociaux. L'autodénigrement est un réflexe assez constant qui conforte le docteur quant au bien-fondé de la cure<sup>37</sup>.

Toutefois l'histoire ne s'arrête pas là, Saint-Paul aura à prendre en compte un imprévu de taille. Il recevra en 1896, par l'intermédiaire de son éditeur G. Carré, une quatrième lettre du jeune homme qui a eu l'occasion de consulter son ouvrage, et adapte son discours à ce nouvel interlocuteur. Elle sera publiée en 1910 dans l'édition augmentée de l'ouvrage sous le nouveau titre *L'Homosexualité et les types homosexuels*. Le début de la lettre est marqué par une envie de coopérer, mais cette coopération implique une forme de réinvestissement, chez le jeune homme, de son propre discours :

« Comme tout malade qui voit dans un médecin un ami (même s'il sait sa maladie incurable), je me sens pris d'amitié et reconnaissance pour ceux qui s'occupent du mal perfide qui me poursuit, et, comme un ami à ceux qui lui sont chers, je cherche à leur rendre service en leur montrant ce qu'ils cherchent péniblement et ce que je connais si bien : *par science innée*<sup>38</sup>... »

La science est soudainement ramenée à ses tâtonnements approximatifs tandis que le vécu, l'intime, s'imposent comme des moyens privilégiés d'accéder à la connaissance. Sept ans après les premiers échanges avec Zola, la quatrième lettre témoigne d'une évolution dans la représentation que l'homosexuel se donne de lui-même. Sans avoir tout à fait éradiqué le sentiment de l'anormalité, le jeune homme s'est forgé une philosophie hédoniste toute personnelle : « [...] j'ai accompli le but de ma vie : prendre et donner un plaisir *stérile* – mais *supérieur à tous les autres*<sup>39</sup>. » Cette sensation nouvelle d'une puissance du désir homosexuel puisée aux sources du vice le conduit à contester un certain nombre de thèses proposées par Saint-Paul, qu'il s'agisse du réflexe au travestissement ou du prétendu efféminement des invertis. La lettre s'achève sur une mise en perspective entre la reconnaissance de la tâche nécessaire du scientifique et l'affirmation de la réalité vivante d'une vie corrompue :

---

<sup>37</sup> Il laisse cependant de côté certains indices qui tendent à nuancer le réflexe d'autodénigrement du jeune homosexuel. Ainsi lit-on dans la troisième lettre : « Ce que j'ai écrit s'est étrangement ressenti de mon humeur et de la tristesse et de l'ennui qui m'entouraient. J'ai poussé trop en noir toutes les teintes et me suis montré ce que je suis peut-être, mais ce que certainement je ne suis pas toujours. », *ibid.*, p. 105.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 139. Souligné par l'auteur. La morale du jeune homme s'accommode de ce qu'il identifie comme amoralité : « Quant à moi, tant que j'aurai la jeunesse, la force et la beauté, je serai heureux de vivre, même avec un cœur et un esprit corrompus et malades ! », *ibid.*, p. 141.

« Quand *j'aime* je *corromps* et tout mon être est comme une belle fleur dont le parfum tue. Je n'ai plus *rien* à vous dire, Docteur, et ma tâche est terminée. [...] C'est une belle chose que de rendre le monde meilleur ou au moins d'en avoir le désir. Quant à moi, tel que je suis né je vivrai et tel je mourrai<sup>40</sup> ! »

Le docteur Saint-Paul, qui considère que « l'inverti sérieux souffre de son mal ; il en souffre d'abord parce qu'il se sent un anormal [...] »<sup>41</sup>, prône l'importance de la chasteté et croit sans conteste au fait que la confession soulage l'âme. La tâche du confessé a été, bien loin de s'astreindre à une telle continence, d'avoir épuisé les possibilités de la parole comme il a épuisé celles du corps, jusqu'au-boutisme à la suite duquel il trouve une forme de sagesse dans les turpitudes. Saint-Paul ne peut donc guère s'épargner un « avis médical » qui soit en mesure de nuancer le propos... En contradiction avec sa thèse d'origine, le commentaire qui suit la confession, présent dès l'édition de 1896, insiste notamment sur une inauthenticité qui serait caractéristique chez l'inverti-né féminiforme : « La vanité extraordinaire, [...] le plaisir d'être vicieux et l'orgueil du vice, enfin le besoin de conter son histoire, de se livrer entièrement [...] tout pour l'observateur [...] doit contribuer à ranger ce personnage parmi ceux que j'appelle les *invertis-nés féminiformes*<sup>42</sup>. » Certaines remarques du jeune italien confortent sans doute cet avis – le cas est frappant dans la troisième lettre à Zola : « Il me semble toujours avoir fini et je trouve toujours quelque chose à vous raconter. Du reste, je me plais tellement à parler de ma petite personne que je ne cesserais d'évoquer mon image en me regardant ici comme dans un miroir<sup>43</sup> » – mais peut-on admettre la généralisation d'un cas particulier comme une démarche scientifique ? En réalité, le docteur oublie bien souvent d'expliquer une certaine fatuité homosexuelle par la réalité des oppressions sociales. On relève encore, dans l'édition de 1910, certains ajouts significatifs par rapport à l'édition *princeps*. Le docteur met en exergue, au détour d'une analyse du contexte allemand, la notion de *scribomanie*<sup>44</sup> :

« [E]n Allemagne une tendance homosexuelle s'est affirmée dans ces dernières années qui mérite d'être signalée ; elle s'est manifestée par ce qu'on pourrait appeler *la manie d'écrire*, la scribomanie homosexuelle. Ce n'est pas qu'il ne se rencontre de bonnes observations dans le fatras homosexuel ; on y trouve surtout la

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 147. Souligné par l'auteur.

<sup>41</sup> D' LAUPTS, *L'Homosexualité et les types homosexuels*, Paris, Vigot Frères Éditeurs, 1910, p. 381.

<sup>42</sup> D' LAUPTS, *Tares et poisons*, *op. cit.*, p. 103. Souligné par l'auteur.

<sup>43</sup> GROJNOWSKI D. (éd.), *op. cit.*, p. 119-120.

<sup>44</sup> Le terme découle en fait des théories d'Esquirol qui lui préfère celui de *graphomanie* pour parler des impulsions irrésistibles à l'écriture.

confirmation de ce fait que l'homosexuel — et particulièrement l'homosexuel non rassasié — est un confessant-né. La passion homosexuelle a haussé certains gens au rang d'écrivains — écrivains généralement spécialisés, monographistes qui ne connaissent que l'homosexualité. Beaucoup de ces écrivains homosexuels sont capables de faire d'excellentes remarques ; il leur est généralement impossible de se débarrasser complètement de l'optique homosexuelle<sup>45</sup>. »

Cette proposition émane d'une querelle avec Marc-André Raffalovich, germanophile et théoricien de l'homosexualité, dont l'enjeu était de prouver l'existence d'une particularité nationale, un « vice allemand », contre l'idée d'un cosmopolitisme homosexuel. Saint-Paul utilise en fait une logique syllogistique pour aboutir à une conclusion absurde, en considérant que la richesse du corpus théorique allemand suffirait à prouver la présence massive d'homosexuels... Au-delà de cette polémique, cependant, le recours à l'idée d'une obsession de l'écriture et de la confession chez l'homosexuel a de quoi nous surprendre : mal pris, le docteur est contraint d'imposer son pouvoir discursif sans la précaution habituelle et outrepassant la neutralité d'usage. L'accès à un public élargi d'une confession n'est acceptable qu'en tant qu'elle est encadrée théoriquement et Saint-Paul ne cache plus son inquiétude face à l'émancipation en marche. Il n'hésite pas à suggérer assez malhonnêtement une propension à mentir chez l'écrivain homosexuel :

« La plupart des écrivains homosexuels ne sont d'ailleurs pas des gens de science, ce sont, avant tout, qu'ils le dissimulent ou l'avouent, des *apologistes*, des *propagandistes*<sup>46</sup>. »

Quoi que nous pensions aujourd'hui des pouvoirs de la littérature, il faut bien avoir à l'esprit que la dimension esthétique de la réception, c'est-à-dire la capacité du lecteur à appréhender le simulacre de la fiction et à gérer ses émotions, était au centre de toutes les préoccupations à l'époque. Le docteur Chevalier dans le chapitre concernant la littérature de son ouvrage *Une maladie de la personnalité, l'inversion sexuelle*, n'hésite pas à considérer la présence de la thématique homosexuelle en littérature (son corpus est exclusivement axé sur la question du lesbianisme) comme une cause de la corruption des mœurs et non comme une conséquence :

---

<sup>45</sup> D'LAUPTS, *L'Homosexualité et les types homosexuels*, op. cit, p. 372.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 373. Pour se faire une idée de ce que serait une rhétorique des invertis, il peut être intéressant de consulter l'article d'Éric BORDAS, « L'inversion des invertis ? », FONTEVIEILLE-CORDANI A. et THONNERIEUX S. (dir.), *L'Ordre des mots à la lecture des textes*, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Textes et langes », 2009, p. 387-402.

« Il convient ici, dans un travail purement scientifique, de parler d'œuvres purement littéraires, parce que leur influence a été, est encore néfaste, parce que le roman contemporain, il faut avoir le courage de le dire bien haut, est le plus actif parmi les agents de contamination et de propagation du mal<sup>47</sup>. »

La liberté de ton d'une confession d'homosexuel en fait donc un objet potentiellement dangereux qu'il convient de ne pas laisser entre toutes les mains. Saint-Paul estime par exemple nécessaire de masquer au profane certains passages trop crus en recourant au latin. Seul le spécialiste saura décrypter un texte dont, par ailleurs, on n'envisage pas sérieusement la qualité littéraire<sup>48</sup>.

### Georges Hérelle, le révolté

Satisfait de l'apport théorique du « Roman d'un inverti », Georges Saint-Paul approfondira ses recherches autour de l'inversion en produisant un questionnaire-type qu'il enverra aux grands spécialistes du sujet. Ce questionnaire paraîtra en janvier 1894 dans les *Archives de l'anthropologie criminelle* puis dans *Tares et poisons*<sup>49</sup>. Georges Hérelle, qu'on connaît mieux pour ses traductions de D'Annunzio, entreprendra des recherches importantes sur l'homosexualité et s'inspirera de ce précédent pour établir ses propres questionnaires. Ses travaux, demeurés inédits pour la plupart, ont été légués aux archives de la bibliothèque de Troyes à sa mort. Clive Thomson en dresse un panorama très convaincant dans un *opus* récemment publié, donnant notamment accès aux documents relatifs aux questionnaires,

---

<sup>47</sup> CHEVALLIER J., *Une maladie de la personnalité. L'inversion sexuelle*, Lyon/Paris, Storck/Masson, 1893, p. 251. Le professeur Lacassagne, dans la préface qu'il donne pour l'ouvrage, opère une même distinction entre les publics auxquels un ouvrage de ce type peut s'adresser : « J'ai [...] confiance dans l'accueil qu'il recevra des légistes et des médecins-experts. C'est d'ailleurs ce succès localisé que je lui souhaite avec son auteur. Il ne serait pas bon qu'un tel livre tombât entre certaines mains. », *ibid.*, p. IV.

<sup>48</sup> Philippe Artières précise de manière intéressante qu'aux yeux des médecins les écrits homosexuels se cantonnent à des genres dits mineurs : « Cette pratique de l'épistolaire, qui fait dire aux observateurs contemporains que les invertis sont des êtres féminins puisqu'ils aiment comme les femmes à écrire des lettres, est préférée à l'entretien, au journal ou à l'autobiographie. Il y a en effet une vraie méfiance pour les écrits autobiographiques d'invertis dont la propension à mentir serait bien supérieure à celle des hommes hétérosexuels. », ARTIÈRES P. (éd.), *Georges Apitzsch, Lettres d'un inverti allemand au docteur Lacassagne (1903-1908)*, Paris, Epel, 2006, p. 13. Si, comme en témoigne l'exemple de Zola, les auteurs qui relèvent d'une littérature dite majeure n'exploitent guère la question de l'homosexualité masculine, les écrivains marginaux que sont les décadents sont prolixes sur le sujet.

<sup>49</sup> D<sup>r</sup> LAUPTS, *op. cit.*, p. 39-44.

regroupés sous la côte MS3257<sup>50</sup>. La comparaison entre le questionnaire de Georges Saint-Paul et ceux de Georges Hérelle nous permet d'observer à quel point le fondement idéologique guide les interrogations. Si le questionnaire A de Georges Hérelle semble suivre à peu près le même cheminement que Saint-Paul en distinguant trois dimensions jugées primordiales – antécédents héréditaires, habitus physiques et histoire du sujet – on remarque une grande disparité dans la méthodologie. Saint-Paul condense une pensée préétablie et introduit des catégories sexuelles dans lesquelles l'interrogé doit s'intégrer :

« D. – CATÉGORIE DANS LAQUELLE SE PLACE LE SUJET OBSERVÉ :

Invertis-nés à stigmates physiques : féminiforme s'il est un homme

Invertis-nés à stigmates physiques : masculiniforme s'il est une femme.

Invertis-nés sans stigmates physiques :

Invertis-nés sans stigmates physiques si homme : cherchant un plus mâle que lui.

Invertis-nés sans stigmates physiques si homme : cherchant un moins mâle que lui.

Invertis-nés sans stigmates physiques si femme : cherchant une femme très féminine.

Invertis-nés sans stigmates physiques si femme : cherchant une femme moins féminine qu'elle-même<sup>51</sup>. »

Georges Hérelle, lui, détaille les questions, ouvre la discussion, et met en œuvre des alternatives qui ne postulent pas d'emblée que l'inversion est une maladie. Un tel désir n'est pas nécessairement négatif pour Hérelle – « Qu'est-ce que l'expérience lui a appris sur les inconvénients et les avantages d'une telle passion ? Pour l'amant ? Pour l'aimé<sup>52</sup> ? » – tandis que Saint-Paul intègre sans discussion l'évidence d'un présupposé pathologique : « Comment le sujet se juge-t-il ? – Comment s'excuse-t-il ? – À quelle cause rapporte-t-il son ou ses anomalies<sup>53</sup> ? » La différence entre les deux intellectuels est en fait assez simple : Georges Hérelle était lui-même homosexuel. Sa manière d'utiliser les confessions et d'archiver les comportements est marquée par cette connaissance intime du sujet, et l'expérience d'Autrui est sans cesse articulée à la sienne dans une connivence qui, loin de compromettre la neutralité scientifique, trouve une efficacité dans la limitation des réflexes de stigmatisation. Georges Hérelle échappe à la patriarchie dans l'exacte mesure où il ne domine pas son sujet, étant lui-

---

<sup>50</sup> THOMSON C. (éd.), *Georges Hérelle. Archéologie de l'inversion sexuelle « fin de siècle »*, Paris, Éditions du Félin, coll. « Les marches du temps », 2014, p. 127-240.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 135-136.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 136. Clive Thomson résume cette différence entre les questionnaires en estimant que « [...] le premier [celui de Saint-Paul] cherche plutôt à investiguer la dimension psychologique et morale de l'individu, tandis que le second [celui d'Hérelle] correspond à un objectif sociologique. », *op. cit.*, p. 128.

même en quête de sens : ses questionnaires, principalement adressés à ses cercles amicaux, sont l'occasion d'en appeler à la communauté homosexuelle pour comprendre certaines difficultés. Les commentaires subtils qui entourent les réponses prouvent à quel point l'intellectuel cherche à déterminer la part de rejet social qu'il y a dans l'impossibilité à créer une stabilité dans les amours homosexuelles. Cet élan d'émancipation n'apparaîtra jamais aussi nettement que dans la « lettre-préface pour une réponse au docteur Lauppts » datant du 30 avril 1897. Il faudra attendre l'intervention de Philippe Lejeune qui parcourt le fonds d'archives de Troyes et publie ses résultats dans un article de 1987, pour découvrir ce document de tout premier plan dans lequel Hérelle critique frontalement la méthodologie des confessions médicales. Ces quelques mots ne furent jamais envoyés à Saint-Paul et nous ne pouvons que regretter que cette mise en contradiction soit restée lettre morte. Malgré tout, l'esprit de résistance d'un intellectuel qui, statutairement, peut se permettre de parler d'égal à égal avec le médecin et exprimer ses désaccords avec une certaine efficacité, est suffisamment rare à l'époque pour être signalé :

« Je ne crois ni à votre prophylaxie, ni à votre traitement ; je n'attends pas de vous une guérison ; je ne me considère pas comme un malade, au sens ordinaire et légitime du mot. Mais vous m'avez parlé longuement de moi-même, de ma vie intérieure, de ce qu'il y a de plus intime, de plus essentiel et de plus secret en moi, vous êtes donc un confident, un ami, même lorsque vous me froissez<sup>54</sup>. »

Georges Hérelle admet certes nécessaire d'aborder la question de l'homosexualité masculine, mais il ne s'en laisse pas compter : il entend reprendre le contrôle de la parole. On peut dire à un confident, à un ami, qu'il se fourvoie dans ses projets et entreprendre, sous la forme policée d'une lettre d'admiration, une critique méthodologique en règle. Bien que le docteur Saint-Paul n'ait pu bénéficier des conseils avisés de Georges Hérelle, cette leçon sur les écueils de la confession est une trace importante pour la question qui nous occupe : elle est un non-dit mais pas un impensé. Parlant des confessés, Hérelle démasque sans concession l'autorité qui pèse sur eux et ne peut croire à l'objectivité des documents ainsi obtenus :

« Vous vous tromperiez fort, ce me semble, si, trop confiant dans leurs déclarations et dans leurs doléances, vous admettiez sans réserve qu'ils viennent à vous pour implorer la guérison. [...] S'ils vous parlent lamentablement d'eux-mêmes, c'est parce que vous êtes médecin, et que votre livre les assimile à des malades, et que

---

<sup>54</sup> Cité par LEJEUNE P., « Autobiographie et homosexualité en France au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, vol. 56, 1987, p. 90.

vous proposez un régime qui les ramènerait à la santé. [...] Mais soyez convaincu qu'ils gardent presque toujours pour eux le tréfonds de leur pensée et s'ingénient, inconsciemment peut-être, à vous présenter les choses sous l'aspect qu'ils imaginent devoir vous plaire et vous intéresser davantage<sup>55</sup>. »

La boucle est bouclée, l'autobiographie homosexuelle n'est pas un document de vérité, il s'agit d'une fiction, faite de ces menues « corrections » et « retouches ». Georges Hérelle met en exergue le fait que le contexte dans lequel ces textes sont produits est source d'erreurs : le rapport de pouvoir biaise irrémédiablement l'accès à la connaissance. Il est peu probable, *in fine*, que les mots puissent donner accès à une quelconque vérité du sexe ; sans doute peut-on y lire, en transparence, la réalité des difficultés à vivre un désir socialement honni.

## Conclusion

Comment lire aujourd'hui ces confessions ? Bien que le discours médical parvienne souvent à contrôler la parole avec efficacité, les témoignages homosexuels sont susceptibles à tout moment de se libérer du carcan, tout étant affaire de réception. L'intention de lecture a évolué dans le temps, suivant les évolutions sociétales, et nous pouvons tenter aujourd'hui de poser un regard neuf sur ces textes : « S'ils [les témoignages] sont donnés à lire au titre d'illustrations des théories médicales, ils peuvent l'être aussi pour leur propre compte<sup>56</sup>. » Les commentateurs actuels font régulièrement le choix d'expurger les textes des commentaires qui les accompagnaient à l'origine, donnant un accès plus direct à la parole qui se nuance en impressions variées. On réunit aujourd'hui des autobiographies dans des ensembles éditoriaux qui tendent à attirer le regard sur l'irréductibilité de ces voix singulières dont les préoccupations se révèlent parfois d'une actualité saisissante mais on ne peut ignorer ce fait qu'elles sont solidaires d'un contexte. Nous pourrions être enclins à juger avec sévérité les thèses médicales fin-de-siècle, à l'aune des connaissances qui sont désormais les nôtres, mais il n'est pas inutile de se rappeler que la curiosité scientifique libère en partie le discours sur la sexualité. Aussi maladroites qu'elles soient (l'analyse du fonctionnement des mécanismes d'encadrement des mœurs à la fin du siècle révèle de forts présupposés idéologiques), ces thèses participent d'une légitimation de l'homosexualité, même paradoxale, dans la mesure où elles en font un objet

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>56</sup> GROJNOWSKI D. (éd.), *op. cit.*, p. 27.

digne d'étude. Comme le relève Jacques Derrida, l'archive donne une densité au contenu qu'elle archive et le constitue, d'une certaine manière, en sujet :

« [L]a structure technique de l'archive *archivante* détermine aussi la structure du contenu archivable dans son surgissement même et dans son rapport à l'avenir. L'archivage produit autant qu'elle enregistre l'événement<sup>57</sup>. »

Nous pouvons aujourd'hui considérer les témoignages de Charles Double, du jeune italien ou de Georges Hérelle comme des manifestations singulières qui font événement parce qu'elles ont d'abord été motivées par les enquêtes de Lacassagne ou de Lauppts.

## Bibliographie

ARON Jean-Paul et KEMPF Roger, *Le Pénis et la démoralisation de l'occident*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1978.

ARTIÈRES Philippe, « A. Lacassagne : de l'archive mineure aux *Archives d'anthropologie criminelle* », Criminocorpus, *Histoire de la criminologie I. La revue et ses hommes*, 1<sup>er</sup> janvier 2005, disponible sur <http://criminocorpus.revues.org/110> (consulté le 16 avril 2015).

ARTIÈRES Philippe (éd.), *Le Livre des vies coupables. Autobiographies de criminels (1896-1909)*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'humanité », 2014 [2000].

ARTIÈRES Philippe (éd.), *Georges Apitzsch, Lettres d'un inverti allemand au docteur Lacassagne (1903-1908)*, Paris, Epel, 2006.

BORDAS Éric, « L'inversion des invertis ? », A. FONTEVIEILLE-CORDANI et S. THONNERIEUX (dir.), *L'ordre des mots à la lecture des textes*, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Textes et langues », 2009, p. 387-402.

CARDON Patrick, *Discours littéraires et scientifiques fin-de-siècle. Autour de Marc-André Raffalovich*, Paris, Orizons, coll. « Homosexualités », 2008.

CHEVALLIER Julien, *Une maladie de la personnalité. L'inversion sexuelle*, Lyon/Paris, Storck/Masson, 1893.

DERRIDA Jacques, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 1995.

---

<sup>57</sup> DERRIDA J., *op. cit.*, p. 34.

FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994 [1976].

GUGELMANN Stéphane, « Le naturalisme, l'homosexuel et "l'éloquence de la vérité". Zola, lecteur des *Confessions d'un inverti-né* », G. CHAMARAT et P.-J. DUFIEF (dir.), *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900). Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 82, 2014, p. 471-479.

GROJNOWSKI Daniel (éd.), *Confessions d'un inverti-né suivies de Confidences et aveux d'un parisien*, Paris, José Corti, 2007.

von KRAFFT-EBING Richard, *Psychopathia Sexualis*, Paris, G. Carré, 1895 [1886].

D<sup>r</sup> LAUPTS [pseud. SAINT-PAUL Georges], « Le roman d'un inverti », *Archives d'anthropologie criminelle, de criminologie et de psychologie normale et pathologique*, t. 9, 1894, « (1) Adresse à M. Zola. Antécédents. Première enfance », p. 212-215, « (2) Enfance. Premières déviations. », p. 367-373 ; t. 10, 1895, « (3) Jeunesse. Premiers actes », p. 131-135, « (4) Nouvelles confessions », p. 135-138.

D<sup>r</sup> LAUPTS, *Tares et poisons. Perversions et perversités sexuelles*, Paris, G. Carré, 1896.

D<sup>r</sup> LAUPTS, *L'Homosexualité et les types homosexuels*, Paris, Vigot Frères Éditeurs, 1910.

LEJEUNE Philippe, « Autobiographie et homosexualité en France au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, v. 56, 1987, p. 79-100.

D<sup>r</sup> MAGNAN, *Des anomalies, des aberrations et des perversions sexuelles (Communication faite à l'Académie de médecine dans la séance du 13 janvier 1885)*, Paris, A. Delahaye & E. Lecrosnier Éditeurs, 1885.

PENISTON William, ERBER Nancy, *Bougres de vies (Queer lives)* (éd.). *Huit homosexuels du XIX<sup>e</sup> siècle se racontent*, Cassaniouze, ErosOnyx, coll. « Documents », 2012.

THOMSON Clive, *Georges Hérelle. Archéologie de l'inversion sexuelle « fin de siècle »*, Paris, Éditions du Félin, coll. « Les marches du temps », 2014.

## **II. DE L'ARCHIVE À L'ŒUVRE**



# ARCHIVES ET CRÉATION SONORE : QUELLES MODALITÉS D'ASSOCIATION ?

Séverine LEROY  
*Université Rennes 2*

**Résumé :** Cet article retrace la démarche de création sonore menée par le collectif Micro-sillons en 2015, à Rennes, dans le cadre du centenaire de la Grande Guerre et pour les Archives départementales d'Ille-et-Vilaine. La création sonore *Les sons de l'arrière* repose sur une dynamique de construction sonore exclusivement élaborée à partir d'une sélection d'archives papier et s'appuie sur les démarches des chercheurs et historiens du sensible attentifs au paysage sonore du passé. Néanmoins, la pratique de transposition matérielle et artistique opérée sur le matériau archivistique produit un déplacement des documents et leur confère un statut artistique propice à la relation sensible avec les publics. Ainsi, création sonore et archives dialoguent dans une nouvelle relation de médiation avec le patrimoine.

Le Groupement d'Intérêt Public *La Mission du Centenaire*, constitué pour organiser et coordonner les différentes manifestations en lien avec les commémorations de la Grande Guerre, révèle combien les documents d'archives sont susceptibles de devenir un matériau pour la création. Dans ce cadre, de nombreuses actions se sont déroulées sur le territoire français ainsi que dans la plupart des pays concernés par le passé de ce premier conflit mondial. C'est dans ce mouvement événementiel que les Archives Départementales d'Ille-et-Vilaine ont mené de nombreuses actions scientifiques et culturelles qui se sont essentiellement concentrées sur les bouleversements de la vie quotidienne dans un département de l'arrière. Parmi les différentes réalisations figure la création sonore *Les sons de l'arrière* composée par le collectif rennais Micro-sillons dont nous étudierons le processus de création ainsi que les enjeux en termes de développement pour la valorisation des archives par le *medium* sonore. Avant d'aller plus avant dans la présentation et l'analyse des enjeux que pose cette création, il convient de préciser l'endroit de notre parole à ce sujet. Il est important de préciser ici que nous faisons partie des trois auteurs de cette création. Dès lors notre propos s'inscrit dans une dynamique réflexive sur un acte dont nous sommes autrice. Cette posture offre la possibilité d'une parole

immersive sur la démarche de création et une mise en perspective des relations que peuvent entretenir les artistes et les archivistes.

## La démarche

C'est sur une proposition du collectif Micro-sillons adressée à Claude Jeay, directeur des Archives départementales d'Ille-et-Vilaine, qu'a été engagée la production d'une création sonore en lien avec les commémorations mises en œuvre dans le cadre de La Mission du Centenaire. La direction de ces archives avait déjà mobilisé un certain nombre d'acteurs pour offrir au public une palette large et variée d'actions relatives à la mise en valeur des archives et de la mémoire de la Grande Guerre en Bretagne. Ont ainsi été réalisés : quatre expositions<sup>1</sup>, des conférences, un colloque<sup>2</sup>, un guide des sources, l'ouvrage *Hommes et femmes d'Ille-et-Vilaine dans la Grande Guerre*<sup>3</sup> et le docgame *Classe 1914, ne m'oubliez pas !*. Cependant, la question du son n'avait pas été envisagée. Il n'y a rien d'étonnant à cela si l'on retient le fait que le fonds ne contenait pas d'archives sonores, d'une part, et que le rapport créatif au son est rare voire inexistant dans les institutions archivistiques, d'autre part<sup>4</sup>. Cependant, la proposition formulée par le collectif a retenu l'attention du directeur et un dialogue s'est alors engagé pour imaginer une production sonore témoignant de la vie des Bretons pendant la guerre de 14-18.

D'emblée, nous avons positionné notre démarche en relation avec la notion de paysage sonore introduite par les recherches de Raymond Murray Schafer au Canada. C'est dans les années 60, à l'université Simon Fraser de Vancouver, que celui-ci conçoit des travaux d'enquête sur l'évolution du paysage sonore avec ses étudiants, mettant ainsi en œuvre les prémices d'un projet qui allait bientôt s'appliquer à enregistrer les paysages sonores de plusieurs lieux

---

<sup>1</sup> « BD et Histoire #7 : 14-18. L'Arrière », « Les sources de la Grande Guerre », « Photographies contemporaines » et « Archives et Histoire ».

<sup>2</sup> *La Grande Guerre des Bretons*, Université Rennes 2, Écoles de Saint-Cyr Coëtquidan et Archives départementales d'Ille-et-Vilaine, 14 et 15 mai 2014.

<sup>3</sup> JORET E. et LAGADEC Y. (dir.) *Hommes et femmes d'Ille-et-Vilaine dans la Grande Guerre*, Rennes, Conseil général d'Ille-et-Vilaine, 2014.

<sup>4</sup> De nombreux dispositifs ont établi des relations entre la création et les musées ou les monuments historiques mais les archives restent un territoire encore sanctuarisé que le grand public perçoit le plus souvent comme un lieu exclusivement dédié à la recherche et dans lequel on ne vient pas en visite comme on viendrait au musée. Pourtant, les nombreux événements programmés, par exemple dans le cadre des Journées Européennes du Patrimoine, ont témoigné d'un intérêt certain pour tout ce qui concerne la conservation des archives et les productions artistiques, technologiques et scientifiques s'appuyant sur l'archive. Malgré cela, il existe davantage une réflexion sur la place du son dans les espaces d'exposition qu'au sein des institutions archivistiques.

canadiens – réalisation d’une série radiophonique intitulée *Les Paysages sonores du Canada* – et de plusieurs villes européennes dans le World Soundscape Project. L’enjeu de ce projet était de prendre conscience de notre rapport auditif au monde afin d’engager une démarche d’écologie sonore. Pour Murray Schafer, le monde est à entendre comme une composition faite de tous les sons émis par la nature autant que par l’homme. Or, dès la révolution industrielle, les bouleversements acoustiques n’ont cessé de croître jusqu’à produire une situation que le compositeur qualifie de pollution sonore :

« Il y a pollution sonore quand l’homme n’écoute plus, car il a appris à ignorer le bruit. [...] Or, il faut un programme *positif* à l’acoustique de l’environnement. Quels sons voulons-nous conserver, encourager, multiplier ? Répondre à cette question permettra de mieux cerner les bruits gênants ou nocifs et de savoir pourquoi il nous faut les éliminer<sup>5</sup>. »

Par ce projet, Murray Schafer pose les bases pour le développement d’une pratique de l’écoute du monde réel. Depuis, plusieurs chercheurs et historiens ont engagé des travaux sur le passé sonore. Cependant, en l’absence d’enregistrements sonores antérieurs à 1870 et dans la mesure où les moyens techniques ayant permis le développement des enregistrements du monde extérieur se sont développés à partir des années 1950 – l’apparition du premier enregistreur Nagra date de 1951 –, les historiens se sont très rapidement intéressés à la capacité de l’écrit à témoigner du paysage sonore de cette période que l’on pourrait qualifier d’anté-recording. Pour ce qui concerne la création *Les Sons de l’arrière*, le fonds d’archives sur lequel nous nous apprêtons à travailler ne contenait pas de documents sonores. Partant, nous avons très rapidement relié notre pratique à celle des historiens attentifs à l’environnement sonore antérieur à l’enregistrement, tels Arlette Farge, Alain Corbin ou encore Jean-Pierre Gutton, qui ont chacun ouvert la voie au développement d’une lecture auditive des archives imprimées. Arlette Farge a ainsi développé une approche particulière des archives judiciaires de Paris au XVIII<sup>e</sup> dans laquelle elle porte son attention sur le caractère sonore de la vie, une voie par laquelle il est alors possible de faire entendre la vie des hommes et femmes qui, ne sachant pas écrire, n’ont pas laissé de traces directes dans les archives :

« On se situe dans une société orale, non lettrée, pour les gens les plus démunis (qui vont des plus pauvres jusqu’à certains artisans, qui quelquefois savent juste signer). J’ai pensé que la voix était le moyen de communication, le rapport du corps au

---

<sup>5</sup> MURRAY SCHAFER R., *Le Paysage sonore*, Marseille, Éditions Wildprojet, réédition de 2010, p. 24.

corps, le moyen de faire des embauches, de parler, de discuter. C'était aussi une façon de montrer une population qu'on n'imagine pas, c'est-à-dire dont on imagine rarement qu'elle n'a pas l'écrit, et que, par conséquent, l'oral est sa première façon de s'interposer au monde, de communiquer avec le monde. [...] Le XVIII<sup>e</sup> siècle est très sonore, comme le disent tous les voyageurs qui arrivent sur les hauts de Saint-Cloud ou d'ailleurs, et qui entendent une cacophonie absolument incroyable faite de paroles, de cloches, des trompettes... Mais il y a surtout une espèce d'oralité absolue, puisqu'on vit dehors, d'une part, et puisque, d'autre part, on ne peut pas non plus faire aucun traité, aucune embauche, aucun contrat sans que ce soit accompagné de gestes de la main<sup>6</sup>... »

À la différence de ces historiens qui ont témoigné par leurs recherches de l'existence de paysages sonores à partir de l'écrit et par les moyens de l'écrit, notre démarche visait à produire une proposition sonore capable de faire surgir le son depuis le papier. Il s'agissait dès lors de focaliser notre attention sur les documents imprimés – comprenant aussi bien des textes que des images et des photographies – qui témoignaient de l'environnement sonore et qui étaient à même de susciter une composition. Il faut ici préciser que notre démarche s'est d'emblée affirmée dans la dynamique de la création et de l'imaginaire sensible, et non dans un rapport de reconstitution fidèle du paysage sonore comme le pratique notamment Mylène Pardoën dans le projet *Bretez*<sup>7</sup>. Elle désigne en effet son approche de la reconstitution sonore du passé comme un processus d'archéologie inspirée de la conception du paysage sonore formulé par Murray Schafer. Elle en propose la définition suivante :

« Une possible définition de l'archéologie du paysage sonore : science permettant une reconstruction/restitution d'un environnement sonore dans un espace spatio-temporel donné<sup>8</sup>. »

« L'archéologie du paysage sonore n'entre pas dans la catégorie du bruitage sonore (pratiqué par exemple au cinéma) ou du *sound design* (pour des habillages ou des ambiances sonores simples). C'est un travail qui réclame un savoir-faire dans la neutralisation du discours. On ne cherche pas à susciter des émotions. On tente de restituer au plus proche de ce que pouvait être la réalité à l'époque restituée. Comme les historiens, nous constatons et nous relatons (avec le son). En aucun cas nous qualifions ou nous jouons sur la corde sensible<sup>9</sup>. »

---

<sup>6</sup> FARGE A. *et al.*, « "Une véritable historienne" : voir et entendre sous le contrôle du document », *Littérature* 2012/2 (n°166), p. 101.

<sup>7</sup> Disponible sur <https://sites.google.com/site/louisbretez/home>.

<sup>8</sup> PARDOËN M., « Qu'est-ce que l'archéologie du paysage sonore ? Petite définition », disponible sur <https://sites.google.com/site/cvpardoen/archeologie/neige> (consulté le 19 avril 2016).

<sup>9</sup> PARDOËN M., site de présentation du projet Bretez, « La restitution », disponible sur <https://sites.google.com/site/louisbretez/le-son/la-conception-1>, (consulté le 21 avril 2016).

Alors que Mylène Pardoën cherche la restitution de l'environnement sonore du quartier du Grand Châtelet à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle à partir d'une enquête minutieuse dans les archives afin de retrouver l'acoustique des rues, les sons des métiers, des moyens de transports, notre projet s'empare plutôt du document d'archive<sup>10</sup> comme un matériau d'écriture pour un récit. Cependant, nous ne situons pas pour autant celui-ci dans le champ de la fiction – aucun personnage ni situation n'ont été inventés. La narration a été construite par le montage des archives sélectionnées. À partir de cette démarche, nous allons à présent expliciter le processus mis en œuvre dans la modalité de collaboration avec les archivistes, la recherche de documents et les choix d'écriture.

## **Le processus**

Comme l'indique Simon Côté-Lapointe, compositeur et archiviste par ailleurs auteur de plusieurs créations manipulant des archives, « l'archiviste est souvent la personne qui connaît le mieux ses archives, il apparaissait donc conséquent de les impliquer dans la sélection<sup>11</sup> ». Ainsi que le souligne Yvon Lemay, « face à ce nouveau type d'exploitation qu'est l'utilisation des archives à des fins de création, et à l'ampleur qu'il a connue au fil des ans [...] les archivistes sont appelés à collaborer avec le milieu artistique<sup>12</sup> ». On peut dire que dans le cas de notre production, la collaboration avec les archivistes a été menée à plusieurs niveaux tout en laissant une grande liberté à l'équipe de création<sup>13</sup>. Comme nous l'avons signalé plus haut, il a été d'emblée acquis que le collectif Micro-sillons n'avait pas l'intention de proposer une œuvre de restitution sonore fidèle du passé mais de créer à partir des archives pour faire émerger une relation émotionnelle avec le sujet. En cela, le rapport rythmique et musical avait été envisagé dès les premiers échanges avec Claude Jeay qui trouvait là une valorisation des archives susceptible de s'adresser à un public large. Pour ce qui concerne les premiers temps du projet,

---

<sup>10</sup> Nous adoptons ici le singulier pour désigner la catégorie des documents. Lorsque nous utilisons le pluriel, il s'agit le plus souvent de l'institution.

<sup>11</sup> CÔTÉ-LAPOINTE S., « Créer à partir d'archives », Yvon LEMAY et Anne KLEIN (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique, Cahier 2*. Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), p. 62.

<sup>12</sup> LEMAY Y., « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique », Yvon LEMAY et Anne KLEIN (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique Cahier 1*. Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), p. 8-9 [cité par Simon CÔTÉ-LAPOINTE, *ibid.*].

<sup>13</sup> Cf. annexe n°1, dans laquelle sont mentionnées les différentes étapes du processus de création, jusqu'aux modalités de diffusion.

les différents niveaux de collaboration avec les archivistes s'étendent donc de la conception d'un cahier des charges avec le directeur à la présélection opérée par Claudia Sachet dans le fonds de la Première Guerre mondiale à un échange avec le conservateur Éric Joret le premier jour de notre enquête dans les archives. Ensuite, nous avons travaillé librement à notre propre sélection de documents et à l'écriture d'un scénario. C'est à partir du moment où l'œuvre a été terminée que nous avons repris la collaboration avec notre partenaire pour la mise en œuvre de la diffusion. Préciser dès à présent quelle fut la nature de la participation de Claudia Sachet nous permettra de montrer comment la demande d'un artiste implique un déplacement du rapport que l'archiviste peut entretenir avec les documents. Lorsque le directeur nous a assuré de la collaboration de ses équipes, nous avons demandé à ce qu'une sélection d'archives retenues pour leur capacité à évoquer le paysage sonore des Bretons pendant la Grande Guerre nous soit proposée. C'est précisément la démarche qui a été appliquée par Claudia Sachet, ce qui nous a permis de ne pas nous perdre dans une masse évidemment très importante d'archives. Cette phase préparatoire à notre venue est suffisamment rare pour être signalée car la démarche peu commune qui est la nôtre assigne à l'archiviste un rôle qui allie sa grande connaissance des documents à une approche à visée artistique. C'est ce type d'alliance assez nouvelle que les travaux Yvon Lemay et la thèse d'Anne Klein abordent dans le cadre du projet « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique », mené à l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information de l'université de Montréal :

« En portant l'attention sur les artistes comme usagers des archives, on se rend compte que les utilisations se multiplient hors des services d'archives. Les artistes qui ont recours aux archivistes ou qui travaillent en collaboration avec eux sont plutôt rares. Les pratiques les plus courantes étant l'accumulation de documents épars ou l'utilisation d'archives personnelles et familiales<sup>14</sup>. »

À partir de la première sélection opérée par Claudia Sachet et d'un dialogue avec Éric Joret sur les aspects saillants de la vie quotidienne des civils bretons pendant la guerre, nous avons fouillé dans les documents afin de commencer à saisir ce qui serait le plus à même de susciter une composition sonore tout en gardant une valeur de récit de la vie quotidienne et judiciaire pendant la guerre. Les archives retenues dans ce deuxième moment ont ensuite été triées en

---

<sup>14</sup> KLEIN A., *Approche dialectique et exploitation artistique*, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information. Faculté des arts et des sciences, thèse de doctorat sous la direction d'Yvon Lemay, soutenue en septembre 2014, p. 224.

fonction de leur capacité à s'articuler dans le récit chronologique des quatre années de conflit ainsi que selon leur capacité à susciter des focus sur les différents aspects de la vie des Bretons.

À titre d'exemple, ont été retenus les types d'archives suivants :

- les archives de police pour la récurrence des documents attestant d'une surveillance très importante de la population : des affaires d'espionnage et de complicité avec l'ennemi à la surveillance de la montée des militantismes pacifistes, sans oublier celle de la revendication du droit des femmes ;
- les archives religieuses et notamment le bulletin de la paroisse de la Guerche véhiculant des nouvelles du front et les mouvements d'allers-retours des poilus ;
- les archives journalistiques avec des extraits de *L'Ouest Éclair* qui relataient les accidents dans les usines et les grèves ;
- un recueil d'archives municipales de Vitré qui informe sur les mouvements de la vie quotidienne de la commune avec les différents accueils de réfugiés, la présence des prisonniers, les offres d'emploi de l'armée et les multiples réquisitions ;
- les archives de la ville de Rennes comprenant des discours d'élus, l'organisation d'une réception de la délégation de l'armée américaine avec un discours du général américain Charles P. Summerall ;
- des correspondances.

Une fois cette « matière première » réunie, est venue l'étape d'une mise en récit capable de révéler comment la guerre a modifié divers aspects de la vie quotidienne. À la lecture de l'ensemble des archives, des lignes de force sont apparues qui ont permis de construire une dynamique sonore : il s'agissait de récurrences, de thèmes qui revenaient tout au long des quatre années et qui évoluaient au fil du temps. De la sorte, nous pouvions saisir une rythmique intéressante pour la composition sonore. Les lignes de force que nous avons décelées et que nous avons pu<sup>15</sup> intégrer dans la création sont les allers-retours entre le front et la vie à l'arrière que nous avons fait entendre par la récurrence des trains, l'évolution de la vie des femmes et leur entrée dans une économie qui ne se limitait plus à la sphère domestique, qu'elle soit rurale ou urbaine, les nombreuses réquisitions et le traitement des récoltes aussi bien que des animaux et la surveillance de la population. Outre ces principaux thèmes traités dans leur évolution, nous avons intégré de nombreux autres aspects témoignant de la transformation de la vie en Ile-et-

---

<sup>15</sup> Pour des raisons de durée de la création, nous avons dû renoncer à certains aspects comme par exemple la vie maritime, les chantiers navals, la prostitution, la vie des spectacles ou encore l'économie parallèle qui s'est développée pour contourner le contrôle des prix des denrées.

Vilaine tels que la présence des hôpitaux militaires, la rééducation des mutilés, les arsenaux et leurs accidents, les conditions de vie des agricultrices, l'effort de guerre et la mise en place d'une économie municipale à Rennes. La production sonore s'est donc élaborée à partir d'une enquête dans les archives et son principe narratif a été organisé exclusivement à partir des documents sélectionnés ; il ne s'agit pas d'une hybridation qui les placerait au côté d'un récit fictif. Tout est gouverné par l'archive et sa puissance d'évocation sonore. De ce point de vue, notre processus est proche de la démarche adoptée par Simon Côté-Lapointe dans son projet *Montréal et la Grande Guerre*<sup>16</sup> : « En devenant le matériau et le sujet, les documents d'archives prendraient donc une place centrale dans la création. Ils ne seraient pas en périphérie du propos, mais constitueraient le point de départ d'où s'engendrerait le reste de l'œuvre<sup>17</sup>. » Mais, à la différence de Simon Côté-Lapointe qui a utilisé la matérialité originelle de l'archive pour ensuite la manipuler dans son processus créatif, nous ne disposons pas de sons d'archives. On est donc en droit de s'interroger sur la provenance des sons qui composent la création ; il faut alors aborder la transposition matérielle que nous avons fait subir aux archives qui, de l'état d'imprimé, sont passées à celui de sonore.

### **Transposition matérielle et déplacement de l'archive**

L'enjeu était donc de composer une œuvre sonore et de raconter des éclats de vie quotidienne des hommes et des femmes dans un département de l'arrière avec, pour seules sources, des archives imprimées. Dès lors, plusieurs voies de transposition ont été empruntées. La première a consisté en une oralisation de la matière imprimée par la voix d'acteurs ; la seconde en une composition sonore mêlant des chansons et témoignages sur la période concernée, des bruitages, extraits de films et phrases instrumentales. Ces deux options s'inscrivent d'emblée du côté d'un geste artistique et d'une approche créatrice de la matière archivistique et non de celui d'une ambition de recomposition fidèle d'un paysage sonore que nous n'avons pas connu et dont nous n'avons pas de traces audiovisuelles. Si nous n'avons que très peu pratiqué une hybridation entre les mots de l'archive et les mots d'une écriture

---

<sup>16</sup> Disponible sur <http://archivesdemontreal.com/2015/05/14/montreal-et-la-grande-guerre-une-creation-audiovisuelle-de-simon-cote-lapointe/>.

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 59.

fictionnelle<sup>18</sup>, nous l'avons toutefois développée dans la composition sonore. En effet, le réalisateur étant par ailleurs musicien, son approche des éléments sonores s'inscrit dans une esthétique d'hybridation entre les divers éléments qu'il utilise pour composer. L'enjeu étant de ne pas produire une illustration naturaliste de l'environnement sonore mais une écriture plastique du son construite à partir d'éléments hétérogènes. L'espace sonore est alors travaillé dans sa capacité à produire du sens et de l'impression physique, à la fois dans le rapport qu'il entretient avec les mots prononcés par les comédiens et dans sa texture acoustique. Il faut écouter le passage concernant les hôpitaux militaires temporaires et le début de la thématique des réquisitions<sup>19</sup> pour saisir l'articulation entre les mots et les sons : dans cet extrait le réalisateur compose un univers sonore où sont associés des sons de films qui donnent à entendre la souffrance des blessés, la voix de la comédienne travaillée en écho, des sons de casseroles ainsi qu'un bruitage où l'on entend une cuillère tournant dans un verre, lequel devient une phrase instrumentale qui se dissout finalement dans les sabots des chevaux. Par la suite, le thème des réquisitions se met en place avec une alternance des voix et une dramatisation de l'effort de guerre obtenue par la scansion régulière d'une cloche. Dans cet extrait, le rapport rythmique et musical que le réalisateur entretient avec la matière sonore est particulièrement révélateur de l'enjeu de notre projet qui ne cherche pas à illustrer mais à provoquer des réactions sensibles. Si la colonne vertébrale de la création est assurée par le montage de mots prélevés dans les documents sources auxquels a parfois été greffée une écriture mentionnant des faits d'archives, le tissu organique qui relie ces éléments est assuré par une création sonore inédite.

En ce qui concerne l'écriture du scénario communiqué au réalisateur et aux comédiens, la projection mentale de l'espace sonore se manifeste ainsi :

« Légende :  
Lecture  
*Recomposition sonore*

**Début de la guerre**

**Mobilisation**

**Justine<sup>20</sup> :**  
« 1<sup>er</sup> Août 1914 »

---

<sup>18</sup> Nous revenons sur ce point dans la suite du texte.

<sup>19</sup> OLLIVIER G., *Les Sons de l'arrière*, production Micro-sillons et Archives départementales d'Ille-et-Vilaine, 2015, extrait de 4'35 à 7'38, disponible sur <http://micro-sillons.fr/sons-de-larriere/>.

<sup>20</sup> Justine Curatolo, chanteuse lyrique, comédienne et metteuse en scène.

*Ouest-Eclair « du beffroi de l'Hôtel de Ville et des tours de chacune des églises, le tocsin lugubre l'a, une heure durant, annoncé à toutes la cité, cependant que dans toutes rues passait le tambour de ville battant la générale » à mettre en sons : tambours, cloches mixées avec le texte suivant : (voir chanson n°1, CDI, Vol.1 : le clairon)*

**Benoît**<sup>21</sup> :

« Mobilisation générale »

« Conformément aux instructions du ministre de la guerre, le maire de Rennes porte à la connaissance de l'ensemble de ses concitoyens les dispositions suivantes relatives à la mobilisation »

**Justine** : « Le maire Jean Janvier »

**Benoît** : *mixé avec sons d'une armée en marche type perspective Nevski*

2. Il est enjoint à tous les hommes de la ville soumis aux obligations militaires de se conformer rigoureusement aux prescriptions de l'ordre de route annexé à leur livret individuel

4. Il est recommandé aux hommes convoqués de se mettre en route avec deux chemises, un caleçon, deux mouchoirs, une bonne paire de chaussures ; se faire couper les cheveux et emporter des vivres pour un jour

5. Les hommes de l'Armée active en permission doivent rejoindre immédiatement conformément aux prescriptions de leur titre de permission ; ils sont avertis qu'ils seront traités comme déserteurs s'ils n'obéissent pas immédiatement à cet ordre.

*Recréation son « à compter du 4 août et pendant une dizaine de jours, c'est vers la gare que convergent escadrons, compagnies et batteries : plus d'une centaine de trains convoient vers la frontière les unités du 10<sup>e</sup> corps d'armée, dans une ambiance dominée par la confiance en une guerre courte et victorieuse. Sons de train dans le film Un long dimanche de fiançailles. Selon Léon Berthaut, un proche du maire, « les batteries d'artillerie s'en vont tellement enrubannées et fleuries que l'on entend ce cris :*

**Justine** :

« c'est la Fête des fleurs ! » (Tonalité de ce passage : excitation confiante)

*Transition : extrait de Charge de l'armée française (chanson n°7, Vol.1. CDI)*

**Discours du maire Jean Janvier**

**Justine** :

« 1<sup>er</sup> sept 1914 »

**Benoît** :

« Encore du courage et soyez sûrs que les épis de blé que vous allez bientôt semer

---

<sup>21</sup> Benoît Hattet, comédien et metteur en scène.

seront cueillis par vos fils et vos maris quand ils reviendront couverts des lauriers de la victoire » *mixé avec La madelon (chanson n°6, CD1, vol.1) à essayer avec effet distorsion qui introduit les sons des premiers blessés qui arrivent en gare de Rennes*<sup>22</sup>. »

Cet extrait donne à voir l’articulation entre les mots présents dans les archives – lesquelles ont été adaptées pour les besoins du montage – et leur oralisation par les comédiens, ainsi que la capacité de l’archive à susciter l’imaginaire sonore que le scénario suggère au réalisateur. Il faut dès lors entendre la création pour saisir comment ce dernier s’empare à son tour des indications qui lui sont proposées dans le scénario pour y déployer son propre geste d’écriture. En effet, si les recherches d’archives et l’adaptation de ces matériaux dans un scénario sont le fait de deux autrices, il revient au réalisateur Gwendal Ollivier de s’en emparer pour y développer sa propre identité sonore. Un écart se creuse alors entre le script et l’œuvre, le premier étant le rêve sonore du second qui, lui, est bien réel. Par ailleurs, l’extrait que nous avons cité permet de voir combien l’archive est transformée par son intégration dans la création. De fait, le rapport que l’artiste entretient à l’égard de la source n’est aucunement sacralisé et bien que l’intention ne soit pas de détourner l’archive, elle est cependant de la déplacer. De quels déplacements s’agit-il alors ?

La composition d’une création sonore à partir de documents d’archives nécessite un travail d’adaptation entre la source brute et son intégration dans un récit. L’adaptation a pris plusieurs formes : d’une part, le découpage qui sélectionne les mots contenus dans les archives suivi d’un assemblage entre plusieurs documents, parfois montés en alternance pour créer un jeu dynamique dans la parole prise en charge par les comédiens ; d’autre part, une réécriture si nécessaire. En effet, il arrivait parfois que les faits relatés par les archives ne s’insèrent pas aisément dans le scénario avec les mots d’origine. Il en ressort un écart esthétique entre une langue de l’archive et une langue poétique :

*« Les cultivateurs sont aussi blessés par l’absence de respect pour le bétail. Certains Rennais ont été choqués par le hurlement des vaches laitières abandonnées sur le champ de mars à proximité de la gare de Rennes. »*

**Justine :**

Abandonnées sur le champ de mars

---

<sup>22</sup> KROPOTKINE A. et LEROY S., *Les Sons de l’arrière, scénario pour oreilles*, inédit, 2015. Il est possible d’entendre cet extrait dans la création sonore réalisée par Gwendal Ollivier du début à 4’10 sur le site de Micro-sillons, disponible sur <http://micro-sillons.fr/sons-de-larriere/>.

Elles crient de douleur  
Aucune main ne traira ces vaches arrachées à leur pré  
Ces vaches réquisitionnées  
Des vaches au milieu de la ville  
Des vaches que les trains emporteront vers le front  
*Mixer hurlements de vaches avec trains et sons de gare.*

**Benoît :**

« Il faut nourrir la population  
Il faut nourrir les réfugiés  
de Belgique  
de Serbie  
de Russie  
Il faut nourrir les soldats  
Il faut nourrir les blessés  
Et puis les prisonniers  
Eux aussi il faut les nourrir.»

**Justine et Benoît (*ton type marché*) :**

« Patates municipales ! »  
« Boucherie municipale ! »  
« Les patates du Thabor ! » « Les patates de Janvier ! »  
« Pain municipal ! »  
« Lait municipal ! » *s’amuser avec ça/ Essayer plusieurs combinaisons<sup>23</sup>.* »

Dans cet extrait, le premier texte en italique est issu des archives et a donné lieu à l’écriture du texte porté par la comédienne. Il nous semblait important de témoigner de ce ressenti de la population pour la douleur des animaux mais comme notre approche esthétique ne renonçait pas à l’invention, nous avons fait le choix de procéder à cette greffe de mots fictionnels relatant néanmoins un fait réel. Le second texte, relatif à la nécessité de nourrir la population, les réfugiés et les prisonniers, fait état d’un ensemble de faits présents dans de nombreuses archives. En adoptant le choix de la réécriture, nous pouvions témoigner de cette réalité sans avoir à opérer un montage trop volumineux dans les textes d’archives. Enfin, le jeu de marché sur l’économie municipale s’inspire de la mise en œuvre d’une production régulée par la ville de Rennes à l’initiative du maire Jean Janvier pour permettre à la population de se nourrir sans avoir à supporter les variations de prix d’une économie libérale. De nombreuses archives témoignent là aussi de ces différentes actions mais la réécriture a permis de les mettre en jeu. Ainsi l’écriture sonore et la mise en voix des archives avec adaptation – découpage, montage par alternance – et réécriture rapprochent peut-être notre création de l’esthétique du

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

*Hörfolge* que mentionne Philippe Baudoin dans un article consacré au *Hörspiel* :

« Le *Hörspiel* se différencie du *Hörfolge* [séquence sonore] où les différents éléments dont dispose l'homme de radio sont employés pour représenter une époque et les sonorités qui lui sont propres [musique, textes d'œuvres littéraires, discours politiques, etc.]<sup>24</sup>. »

Si le *Hörfolge* comme le *Hörspiel* sont en priorité pensés pour la radio et intègrent ainsi ce mode de diffusion dans leur écriture, le développement des outils de production numérique invite à repenser le glissement des moyens de diffusion des créations sonores, autrefois réservées à la radio. Ainsi, la production sonore réalisée en partenariat avec les Archives Départementales d'Ille-et-Vilaine marque à la fois un nouvel usage de l'archive et un élargissement des dispositifs de médiation du patrimoine comme de la création sonore.

Enfin, la transposition médiatique et l'insertion des archives dans un scénario conduisent à sa décontextualisation. La lecture du script, et plus encore l'écoute de la création sonore qui en résulte, révèlent combien il est difficile de retrouver les sources pour quiconque ne les connaîtrait pas. Le découpage effectué sur les documents et le montage opéré par la suite ne permettent plus de localiser la source ; celle-ci n'est d'ailleurs pas renseignée. On indique seulement que la création a été essentiellement écrite à partir des documents présents dans le fonds des Archives départementales d'Ille-et-Vilaine. Ces deux modalités de décontextualisation transforment alors la relation que l'auditeur entretient avec l'archive. Il est en effet intéressant de comparer les réactions des différents publics en fonction de leur rapport au sujet traité. Ainsi les archivistes ayant travaillé sur le fonds ont reconnu certains extraits et se sont pris au jeu de la reconnaissance entre les archives qu'ils connaissent et leur transposition médiatique. De son côté, le public, qui lui ne connaît pas les sources, a manifesté des réactions davantage émotionnelles. Nombreux sont les auditeurs qui ont dit avoir fait l'expérience d'une rencontre avec l'intime du sujet. En traversant les mots de l'époque prononcés par des voix contemporaines ils avaient la sensation d'entendre celles du passé et d'entrer en lien affectif avec l'Histoire. Une personne nous a par exemple demandé s'il s'agissait de la voix de Jean Janvier lorsque le comédien Benoît Hattet interprète ses discours. Ces deux formes de renouvellement de la relation de l'auditeur vis-à-vis de l'archive sont permises par l'acte de

---

<sup>24</sup> BAUDOIN P., « Du Hörspiel », disponible sur <http://syntone.fr/du-horspiel/> (consulté le 19 mai 2011).

création qui introduit une dimension nouvelle dans leur usage, dimension dans laquelle le passé s'offre au présent. C'est ce que soulignent les travaux d'Anne Klein :

« Le troisième élément mis en jeu lors de l'exploitation des documents d'archives est le rôle assigné au public destinataire des objets créés qui est déterminé par le dispositif. Les artistes ont une conception de la place du spectateur qui en fait un agent à part entière du processus de production de l'œuvre. En admettant ce rôle actif du public dans la réception, on conclut à une transformation du rapport aux archives qui les érige en archive. En effet, les artistes, en sortant les archives de leur invisibilité traditionnelle (elles ne sont présentes, dans le meilleur des cas, que dans les notes de bas de pages ou les annexes), invite le spectateur de leurs œuvres à les reconnaître en tant que telles. Autrement dit, le spectateur est amené à s'identifier au récit que proposent les archives exposées dans le geste artistique. Ce faisant, il retrouve quelque chose de lui-même dans un récit qui dépasse sa propre existence et s'inscrit dans une relation particulière au passé qui articule sa mémoire individuelle à une mémoire collective plus large. Le spectateur de l'œuvre mettant en jeu les archives endosse ainsi une part de la conversion des archives en archive<sup>25</sup>. »

Il apparaît ainsi que l'usage des archives dans une perspective artistique implique le déplacement des relations que chacun des acteurs du processus entretient avec le passé. Pour l'archiviste, les sources sont livrées à un usage très différent de celui que les chercheurs, historiens et généalogistes – publics majoritaires des services de consultation – pratiquent. Les objectifs poursuivis par les artistes impliquent une modalité de consultation et de réemploi des documents qui se focalise sur la capacité des sources à s'intégrer dans la visée créative poursuivie. Pour autant, l'artiste vient travailler sur le sujet propre des archives et non sur une idée personnelle préconçue. Son enquête dans les sources le conduit ainsi à se mettre à l'écoute de ce que lui racontent les documents pour ensuite en faire une œuvre. Il doit lui aussi déplacer sa pratique en adoptant une approche des archives qui réunisse l'aspect artistique poursuivi et la capacité à l'articuler dans un récit destiné à raconter le passé. Enfin, le public est amené à entendre des archives qu'il n'aurait sans doute jamais consultées et à entrer en relation avec l'Histoire par une voie renouvelée, celle de la création sonore. De ce point de vue, le collectif Micro-sillons emprunte à la radio son utilisation du son pour raconter le passé – on pense ici aux documentaires radiophoniques de *La Fabrique de l'histoire*<sup>26</sup> – mais s'autorise à faire entrer ce rapport sur le terrain de l'émotion par une décontextualisation des sources et une réalisation

---

<sup>25</sup> KLEIN A., *op. cit.*, p. 256.

<sup>26</sup> LAURENTIN E. (prod.), *La Fabrique de l'histoire*, émission radiophonique diffusée sur France culture depuis 1999.

jouant des capacités du son à produire du sensible.

## Conclusion

La collaboration développée entre le collectif de création sonore Micro-sillons et les Archives départementales d'Ille-et-Vilaine a permis d'ouvrir une voie pour les deux partenaires qui ont ainsi pu mesurer l'articulation possible entre les archives, le son et la médiation culturelle. Les conditions de production et l'accompagnement des artistes par le partenaire institutionnel, lequel leur a offert des facilités d'accès aux matériaux et leur a laissé une grande liberté de création, ont incité ces deux acteurs à s'engager dans le développement du projet de recherche et création VALPASONO<sup>27</sup> (VALorisation du PATrimoine par le SONOre) porté par le collectif Micro-sillons. Celui-ci réunit des créateurs, chercheurs et archivistes sur les modalités de développement d'une collaboration comme celle qui a été initiée dans le cadre de la production des *Sons de l'arrière*. L'enjeu est ainsi de poursuivre la voie ouverte par la transposition médiatique des archives pour nourrir un rapport sonore et artistique au passé.

## Annexe : étapes du processus de création et des modalités de diffusion

1. Définition du cahier des charges avec Claude Jeay, directeur des Archives départementales d'Ille-et-Vilaine.
2. Sélection de documents évoquant le paysage sonore par l'archiviste Claudia Sachet.
3. Consultation de ces documents et sélection de ceux qui ont le plus fort potentiel pour la transposition sonore ainsi que des aspects intéressants pour l'écriture d'un récit prenant en compte divers aspects de la vie quotidienne des Bretons de 1914 à 1918.
4. Écriture d'un scénario articulant certains des documents d'archives retenues dans la phase 2 et mise en relation avec des pistes pour le paysage sonore.

---

<sup>27</sup> VALPASONO se décline également en VALMASONO (VALorisation du MATrimoine par le SONOre) à travers une future collaboration entre le collectif Micro-sillons et les Archives de la critique d'art pour une création sonore à partir des archives de critiques femmes. Ce projet s'inscrit dans le mouvement porté par l'association HF qui a développé le portail numérique <http://www.matrimoine.fr/>. Par ailleurs, les Archives départementales d'Ille-et-Vilaine et le Collectif Micro-sillons poursuivent leur collaboration dans le cadre d'une production sonore sur la décentralisation théâtrale pour l'année du spectacle vivant mise en œuvre en 2016 par les Archives départementales 35.

5. Communication du script au réalisateur avec divers sons (bruitages, archives sonores) et sélection de films pouvant inspirer le réalisateur dans sa composition.
6. Enregistrements des voix parlées et chantées avec les acteurs adultes et enfants.
7. Montage des voix avec la composition sonore, laquelle a été travaillée dans une perspective musicale comportant des sons du réel et des phrases instrumentales.
8. Diffusion, selon plusieurs modalités. Du côté des Archives départementales : première diffusion aux Journées Européennes du Patrimoine en septembre 2015, séances d'écoutes organisées par le collectif Micro-sillons aux Archives départementales puis diffusions sur le site internet des Archives, dans la publication de l'ouvrage *Hommes et femmes d'Ille-et-Vilaine dans la Grande Guerre*, proposition de la création sonore en accompagnement de l'exposition itinérante « 14-18. Le Front, l'Arrière, la Mémoire » ; du côté du collectif Micro-sillons, *Les sons de l'arrière* : diffusion sur le site internet du collectif, dans des établissements culturels, des festivals de création sonore, en radio et dans le cadre de séances d'écoute.

## Bibliographie

BAUDOIN Philippe, « Du Hörspiel », NOISEAU Etienne (dir.), disponible sur <http://syntone.fr> (consulté le 19 mai 2011).

CORBIN Alain, *Les Cloches de la terre : Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Champs histoire », 2013.

CÔTÉ-LAPOINTE Simon, « Créer à partir d'archives », Yvon LEMAY et Anne KLEIN (dir.) *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique, Cahier 2*. Montréal, QC : Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), 2015, p. 59-95.

CÔTÉ-LAPOINTE Simon, « Archives sonores et création : une pratique à la croisée des chemins », Yvon LEMAY et Anne KLEIN (dir.) *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*. Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), 2014, p. 60-83.

FARGE Arlette *et al.*, « "Une véritable historienne" : voir et entendre sous le contrôle du document », *Littérature* 2012/2 (n°166), p. 90-104.

FARGE Arlette, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Montrouge, Éditions Bayard, 2009.

FARGE Arlette, entretiens avec Jean-Christophe Marti, *Quel bruit ferons-nous ?*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2005.

GUTTON Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le nœud gordien », 2000.

JORET Éric et LAGADEC Yann (dir.) *Hommes et femmes d'Ille-et-Vilaine dans la Grande Guerre*, Rennes, Conseil général d'Ille-et-Vilaine, 2014.

KLEIN Anne, *Archive(s)*, « *Approche dialectique et exploitation artistique* », École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, faculté des arts et des sciences, thèse de doctorat sous la direction d'Yvon Lemay, soutenue en septembre 2014, disponible sur <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11648>.

LEMAY Yvon, « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique », Yvon LEMAY et Anne KLEIN (dir.) *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique Cahier 1*. Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), p.7-19.

MURRAY SCHAFER Raymond, *Le Paysage sonore*, Marseille, Éditions Wildprojet, coll. « Domaine sauvage », trad. GLEIZE Sylvette, première édition 1977, réédition de 2010.

PARDOËN Mylène, « Archi'sons : la valorisation d'archives par le sonore », journée d'étude *Valoriser les archives, diffuser les savoirs : dynamiques de partage et méthodes innovantes* organisée par l'AedAmu (Association des étudiants et diplômés en archivistique d'Aix-Marseille Université), 27 novembre 2014, disponible sur <https://sites.google.com/site/cvpardoen/>.



# **RESTAURATION ET CAPTATION DU SUPPORT : DES MODÈLES STRUCTURELS POUR PENSER LA RELATION DES ARTISTES CONTEMPORAINS AUX ARCHIVES**

Lise LERICHOMME  
*Université de Picardie Jules Verne*

**Résumé :** Dans *Toute la mémoire du monde* d'Alain Resnais, court métrage réalisé en 1956, une voix *off* expose les diverses étapes du parcours d'un document au sein de la Bibliothèque Nationale de France, depuis son entrée dans les locaux jusqu'à sa communication en salle de lecture. Le vaisseau y est dépeint à la façon d'une machine moderne aux mécanismes bien réglés et la préservation et la « lente bataille contre la mort » devançant immédiatement la communication des documents. Dans le fil du récit, l'association immédiate entre « l'atelier de restauration et sa raison d'être et la photographie sous son aspect de sécurité » a inspiré ici une réflexion quant à la relation qu'entretiennent certains artistes contemporains aux archives. Ces deux étapes préalables à la communication et à la monstration publique des documents peuvent être séparées en restauration, encollage, gainage pour une part et captation et microfilmage pour une autre part. Il est possible de se saisir de ces jalons du parcours du document et d'en tirer deux modèles structurels complémentaires afin de définir un rapport renouvelé des artistes tels Francis Cape ou Daphnée Navarre aux archives par leurs procédés de préservation et de conservation. Ces éléments inédits permettent de se détacher pour partie de l'imaginaire muséographique, de celui de l'atlas ou encore du témoignage souvent repris dans les discours sur les liens réunissant art contemporain et archives.

Dans *Toute la mémoire du monde* d'Alain Resnais, court métrage réalisé en 1956, une voix *off* expose les diverses étapes du parcours d'un document au sein de la Bibliothèque Nationale de France, depuis son entrée dans les locaux jusqu'à sa communication en salle de lecture. Le vaisseau y est dépeint à la façon d'une machine moderne aux mécanismes bien réglés ; la préservation et la « lente bataille contre la mort » y devançant immédiatement la communication des documents. Dans le fil du récit, l'association immédiate entre « l'atelier de

restauration et sa raison d'être et la photographie sous son aspect de sécurité<sup>1</sup> » a inspiré ici une réflexion quant à la relation qu'entretiennent certains artistes contemporains aux archives. Ces deux étapes préalables à la communication et à la monstration publique des documents peuvent être séparées en restauration, encollage et gainage d'une part, et en captation et microfilmage d'autre part.

Il est alors possible de se saisir de ces jalons dans le parcours du document, et d'en tirer deux modèles structurels complémentaires, afin de définir un rapport renouvelé des artistes contemporains aux archives par les procédés de préservation et de conservation qu'ils mettent en œuvre. Ces éléments inédits permettent de se détacher pour partie de l'imaginaire muséographique, de celui de l'atlas ou encore du témoignage, souvent repris dans les discours sur les liens entre art contemporain et archives. Il s'agit en effet d'éviter, comme le regrettent Christophe Kihm ou Anne Bénichou l'adoption d'une

« trop grande élasticité du concept d'archive qui désigne à la fois des formes très diverses de rapport au passé, individuelles, collectives ou institutionnelles, matérielles ou immatérielles, les discours issus de l'historiographie et de l'épistémologie de l'histoire, ainsi que l'ensemble des institutions patrimoniales (les musées, les bibliothèques, les archives, les monuments, etc.) Il s'ensuit un nivellement des stratégies pourtant très diverses développées par les artistes<sup>2</sup>. »

La lecture proposée ci-après revient à la source des quatre « C » emblématiques (collecte, classement, conservation, communication), *motto* des archivistes qui, a bien des égards, a servi de guide à l'abord des relations entre archives et création contemporaine. De fait, ni la collecte, ni le classement, ni la communication au titre d'un témoignage ne serviront ici d'outils d'analyse, pas plus d'ailleurs que le tri<sup>3</sup>. En revanche, la conservation, subdivisée en restauration et captation, sera employée à la façon d'un levier pour aborder la manipulation du support en tant qu'acte d'archivage d'*inédits patrimoniaux*.

C'est donc à l'action sur le support que s'attache principalement ce texte, envisageant l'opération de transformation comme un modèle structurel inédit. Si les schèmes utilisés couramment pour décrire les jeux d'influence qui ont cours entre archives et création

---

<sup>1</sup> Alain Resnais, compte rendu d'une rencontre avec Thérèse Kleindienst le 23 avril 1956, CAROU A., « *Toute la mémoire du monde*, entre la commande et l'utopie », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 52 | 2007, mis en ligne le 21 juin 2011, disponible sur <http://1895.revues.org/1062> (consulté le 18 mars 2016).

<sup>2</sup> KIHM C., « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique*, n° 759-760, août 2010, p. 707-718, et BÉNICHOU A., *Un imaginaire institutionnel, Musées, collections et archives d'artistes*, Paris, l'Harmattan, 2013, p. 25.

<sup>3</sup> Voir par exemple *Tri, sélection, conservation. Quel patrimoine pour l'avenir ?*, Paris, Centre des monuments nationaux/Monum, Éditions du patrimoine, coll. « Idées et débats », 2001.

contemporaine peuvent être restrictifs, ici, la formulation de propositions alternatives telles que la restauration et la captation permettent au contraire de conserver une grande liberté conceptuelle. Cependant, il convient de préciser que le support envisagé n'est pas identique au support matériel du document d'archives. Que ce soit par l'action d'encollage métaphorique opérée par Shannon Bool lorsqu'elle *dépose* les tapis présents dans les œuvres de Jan Van Eyck ou Hans Memling en les faisant tisser à nouveau par des artisans turcs ou celle de captation mise en œuvre par Daphné Navarre lorsqu'elle topographie et *fixe* la surface des accrochages préalables d'un espace d'exposition, l'une ou l'autre ont pour point de départ le support de l'œuvre (matériel, métaphorique, symbolique).

Cette action sur le support sera explicitée à partir de deux exemples récents : *Memling Carpet* (2010) de Shannon Bool pour la restauration et *INN* (2012) de Daphnée Navarre pour la captation. Enfin, ces actions en surface seront étudiées pour une valeur stromatique dans le premier cas, en proposant une mise en relation avec *La Mascarade de la vie parisienne* (1865) de Champfleury, et indicielle dans le second, en associant cette action de captation aux socles de Didier Vermeiren et à la lecture qu'à pu en faire Thierry de Duve.

### **Restauration : doubler le support pour préserver la surface**

*Dépose, marouflage et amor vacui*



Figure 1 : Shannon Bool, *Memling Carpet*, 2010, laine, 120 x 240 cm, courtoisie de l'artiste et Kadel Willborn, Düsseldorf.

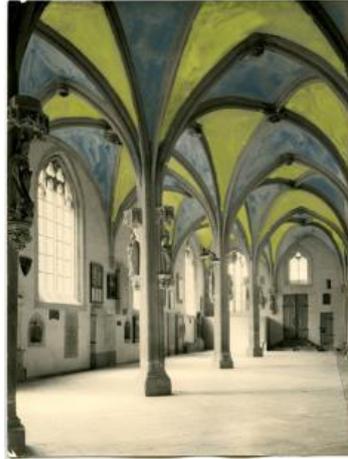


Figure 2 : Shannon Bool, *Restoration*, 2008, photographie peinte, 24 x 18 cm, courtoisie de l'artiste et Kadel Willborn, Düsseldorf.

Il est possible d'envisager les productions de Shannon Bool comme la résultante d'une politique active de restauration de documents anciens. L'un des enjeux présidant à leur création serait alors d'intégrer leurs sources dans un mouvement propre à la « mémoire en marche ». Dès lors, l'action de sauvetage qu'est la « dépose » s'apparenterait à une mise en valeur d'un élément patrimonial en instance, abîmé ou masqué par des superpositions ou repeints successifs. À titre d'exemple, pour *Memling Carpet* créé en 2010 [Figure 1], Shannon Bool exerce une succession d'opérations qui peuvent, dans la forme, s'apparenter au travail du restaurateur-archiviste zélé du XIX<sup>e</sup> siècle qui conçoit sa mission à la façon étymologique d'un renouvellement, d'une reprise, presque d'une recréation<sup>4</sup> [Figure 2].

Ainsi l'artiste berlinoise d'origine canadienne reprend en premier lieu le dessin exact du tapis ornant l'autel sur lequel trône le broc de majolique au monogramme trilitère de la *Nature Morte au broc et fleurs sur un tapis* composé par Hans Memling en 1485. L'abréviation du nom du Christ, tout comme les références à la pureté mariale ou au Saint-Esprit, sont écartées au profit des motifs chatoyants de l'épais tapis anatolien. En second lieu, Shannon Bool effectue le relevé de la surface du panneau d'étoffe en faisant fi du broc garni d'une composition d'iris, lys et ancolies. Partant, elle en produit une version plate, jouant des effets de perspective

---

<sup>4</sup> Cf. *restauratio* : renouvellement, et *restauo* : rebâtir, refaire, reprendre, renouveler, Gaffiot, dictionnaire latin-français, 1934, p. 1353, disponible sur <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=restauratio> (consulté le 18 mars 2016). Voir également la photographie peinte *Restoration* [Figure 2], réalisée en 2008, clin d'œil aux propositions de Violet Le Duc.

accentués par le repli de la tenture sur le rebord de l'autel. Enfin, ce modèle ornemental est proposé à la façon d'un carton altéré aux artisans de la région de Konya en Turquie. Noué fidèlement selon une technique inchangée, la surface repensée par Shannon Bool reprend chaque frémissement du tapis tel que dépeint dans le polyptyque du dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle. Pourtant, elle offre l'image d'une recreation impropre du Memling original. Le propos n'a jamais été pour l'artiste de reformer, à la façon d'un *fac-similé* d'étude, le tapis tel qu'il aurait été vu par Memling lors de la réalisation du panneau peint. La composition d'origine est tronquée, et seule une partie de la juxtaposition colorée des surfaces géométriques veloutées est conservée par l'artiste. Pourtant, la surface de laine ne comporte *stricto sensu* aucun manque, aucune morsure externe, puisque ces zones ont toujours été soustraites à la vue, et ce dès l'origine.

Shannon Bool joue pourtant avec les codes habituels de la dépose, et suggère, par l'adjonction d'une surface inédite de couleur lie-de-vin, qu'il existait bien quelque chose en dessous du broc initial. Pour ce faire, l'artiste propose un cadre rigide aux dimensions convenues, là où le restaurateur adapte au contraire les contours du support aux contingences d'un document ayant subi les affres du temps. Le format parfaitement rectangulaire rend d'autant plus visible une « lacune [qui] constitue une figure sur le fond [qu'est] l'image<sup>5</sup> ». Dès lors, ce vide qui prend place en lieu des habituels papiers Japon ou toiles de polyester au pH neutre, singe les restaurations habituelles. Il suggère également la présence d'un renfort sous-jacent, d'une couche en soutien, plus dense pourtant que l'assemblage de chaîne et trame ayant servi à construire l'âme du tapis. Il serait aisé d'envisager le marouflage du motif sur support textile à la façon d'un simple renversement du panneau de bois vertical vers le rectangle horizontal rabattu au sol. Dans un mouvement comparable, il est possible d'envisager l'acte produit par l'artiste comme étant la simple extraction d'un objet patrimonial du cadre auquel il était initialement destiné. Pourtant, la « figure » créée par la lacune autant que le support matériel du tapis sont avant tout métaphoriques et font office d'archives attachées à une mémoire propre à l'artiste.

---

<sup>5</sup> BERGEON-LANGLE S., *De l'usure au manque, de la réintégration au comblement*, in BUYLE M. (dir.), *La Problématique des lacunes en conservation-restauration*, Postprints des journées d'études internationales de l'APROA-BRK, Bruxelles, APROA-BRK, 2007, p. 5-16. Celle-ci définit la lacune comme étant une « *interruption d'un texte ou d'une image [...] qui est de l'ordre essentiellement de l'esprit, de la compréhension, contrairement à une fente ou une déchirure qui ne sont qu'une simple interruption physique [...] et ne sont pas prises en compte par l'esprit comme des ruptures : la portée du mot lacune est plus intellectuelle que physique : la lacune risque de faire perdre son sens, sa signification à l'œuvre qu'elle a atteinte, elle laisse une marge d'interprétation lors de la réception de l'œuvre* », p. 7.

Séparée pour partie de la source initiale, cette action marque le fait que seule compte l'impression produite en surface par l'ensemble ornemental. De la sorte, l'accent placé sur l'absence organise une mémoire distincte de celle proposée par une histoire de l'art héritière d'une érudition religieuse. C'est là une volontaire « interruption [...] de l'esprit » de l'œuvre qui « laisse une marge d'interprétation [inédite] lors de [s]a réception<sup>6</sup> ». La restitution de Shannon Bool ne contient plus la spiritualité attachée à la représentation de l'intérieur prompt à accueillir l'annonciation faite à la Vierge ou la pureté symbolisée par le lys qui s'y épanouit. Et dans la profondeur retrouvée des brins noués, dorment les multiples sources intellectuelles à l'origine de la détermination du motif, qu'il s'agisse des traités de perspective, des ouvrages hagiographiques ou des carnets de modèles, autant que de leurs interprétations contemporaines, populaires et industrielles.

De ce simple fait, Shannon Bool est libre de souligner la proximité existant entre les motifs de tapis extraits de peintures flamandes du XV<sup>e</sup> siècle et ceux largement diffusés sur les moquettes des pubs anglais. Dans *Pub Carpet* (2010) l'artiste suit un *modus operandi* identique à celui du *Memling Carpet*, à ceci près que le support initial à déposer est inscrit dans le cadre concret de sols de tavernes et de pubs, et que les éléments dont elle fait ici abstraction sont des tabourets, tables ou pintes de bière renversées au sol. Les lacunes multiples et éclatées, comblées de brins serrés ocre-beige, ne disent plus tout à fait l'emplacement des objets ou meubles obstrueteurs, mais soulignent plutôt la recomposition plate d'un espace fait de surfaces assemblées. Cette fois, Shannon Bool contourne l'archivage des pratiques sociales des classes laborieuses anglo-saxonnes pour rester à la surface et renouer avec un amour du manque, du vide apparent et du discours construit en creux. Réconciliée avec l'*horror vacui*<sup>7</sup> du XIX<sup>e</sup> siècle, l'artiste dépose les principes d'une histoire négligée de l'ornement, au sein de laquelle les tapis d'Anatolie prennent le nom des peintres qui les ont représentés, et les industriels de la révolution fin-de-siècle puisent les motifs populaires de leurs productions de masse dans un orientalisme diffusé par le biais des Expositions universelles. Elle fait d'un support *a priori* lacunaire l'âme d'un propos personnel qui reconstruit et restaure des éléments disparates comme archives de l'ornement et du motif.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> PRAZ M., « Introductory Essay », *Three Gothic Novels*, Harmondsworth, Penguin (English Library), 1968, p. 7-34, p. 20.

C'est en ce sens que les tapis créés par Shannon Bool peuvent être considérés au regard du récent principe d'*archives sauvages*, puisqu'en effet leur « constitution[s] ne passe[nt] pas par l'établissement de catégories exclusives et fixes, mais au contraire par la déstabilisation de tout classement et par la densification des singularités<sup>8</sup> ». En conséquence, ce pourquoi ces œuvres peuvent s'apparenter à un mode de fonctionnement « en tant qu'archives », est paradoxalement le fait que « le rapport d'équivalence qu'elle[s] tend[ent] à produire entre la classe et l'élément ne peut jamais aboutir à l'établissement d'ordres figés<sup>9</sup> ». Particulièrement proche du modèle structurel de la restauration/reconstruction proposé ici, celui des archives sauvages permet de penser des productions artistiques souvent assemblées sous le régime de « l'érudition concrète<sup>10</sup> » hors du seul prisme de la connaissance. Exposition autant que projet de recherche, *L'Institut des archives sauvages*<sup>11</sup> réunissait le travail d'une trentaine d'artiste à la Villa Arson en 2012. Le cycle de quatre expositions *Érudition concrète*, soulignait quant à lui l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes érudits possédant un rapport inédit à la connaissance. Chaque volet proposait une confrontation entre œuvres « historiques », documents et œuvres contemporaines. Dans la pensée des archives sauvages en revanche, le rapport d'équivalence est proposé directement par les artistes, et les savoirs susnommés ne sont pas nécessairement invoqués par les artistes au titre de leurs productions artistiques. Il ne s'agit plus dès lors de s'attacher aux raisons, sources ou origines matérielles de leurs intérêts respectifs (par exemple le document), ni de les lier sous le régime de la curiosité ou de l'investigation, mais plus précisément de réfléchir à la façon dont ces artistes manipulent ces connaissances et les articulent entre elles afin de créer un discours qui leur serait propre. De ce fait, affirmant la part mémorielle de leurs productions, les artistes tendraient à éviter une unique lecture

---

<sup>8</sup> KIHM C., « À propos des archives sauvages », *L'Institut des archives sauvages*, livret d'exposition, Nice, Villa Arson, 2012, p. 3-7, p. 3-4.

<sup>9</sup> KIHM C., « Ce que l'art fait à l'archive », art. cit., p. 709 et p. 718.

<sup>10</sup> LERICHOMME L., « Érudition Concrète », entretien avec Guillaume Désanges, *Art Présence*, n° 66, octobre 2011, p. 30-41. Le cycle de quatre expositions *Érudition Concrète* fut pensé par Guillaume Désanges, commissaire invité par le Plateau – Frac Île de France pour une période de deux ans entre 2009 et 2011.

<sup>11</sup> Pensée par Jean-Michel Baconnier, Christophe Kihm, Éric Mangion, Florence Ostende et Marie Sacconi, l'exposition *Institut des archives sauvages* s'est tenue à la Villa Arson à Nice du 17 février au 28 mai 2012 et réunissait le travail d'Åbåke, Eva Aeppli, Bertille Bak, Andrea Cera, Collective JukeBox, Silvie & Chérif Defraoui, Patrick Everaert, Christoph Fink, Ryan Gander, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Susan Hiller, Christoph Keller, Mike Kelley, Alexandre Lenoir, Matt Mullican, Daphné Navarre, Anna Oppermann, Dan Peterman, Julien Prévieux, Kit Rangeta, Michael Riedel, Alain Rivière, Ian Simms, Jules Spinatsch, Tatiana Trouvé, Patrick Van Caeckenbergh, Franz Erhard Walther, Tamara de Wehr & Joshua Burgr.

testimoniale, pourtant habituellement recherchée lors du traitement des archives.

Ces deux initiatives marquent les conséquences d'un tournant dans la pensée de l'archive, du savoir, du document et de la connaissance<sup>12</sup>, et sous leurs prismes croisés associés à celui de la restauration telle qu'envisagée ici, les *Carpets* de Shannon Bool peuvent être considérés comme des *inédits patrimoniaux*. Il ne s'agirait pas là d'une reprise partielle de décor, mais d'un ensemble *de style, inédit patrimonial*, construit à partir d'un riche vocabulaire personnel mêlant références historiques précises et imaginaires attachés à des lectures temporelles successives. À la différence cependant du mobilier *de style* ou des grammaires de l'ornement, nés tous deux au XIX<sup>e</sup> siècle corrélativement au développement de l'industrie mobilière, des Expositions universelles et de la légitimation de la civilisation moderne par elle-même, ces tapis ne se présentent pas comme vecteurs d'une aura d'authenticité. La promotion d'une image d'érudition, d'un savoir d'esthète ou d'un imaginaire social n'est chez Shannon Bool qu'un des éléments possiblement convoqués, enfoui parmi d'autres, et l'excellente connaissance de l'histoire de l'ornement est pour elle avant tout un outil avec lequel composer. De ce fait, la réalisation finale ne peut être caractérisée avec facilité et tient tout autant de la recreation précise d'un état antérieur que de l'invention fictionnelle d'un agencement hors du temps.

*L'inédit patrimonial*, qui serait propre au champ de la création, rassemble diverses caractéristiques qui pourraient être énumérées comme suit : il arbore des signes extérieurs de mémoire ou d'histoire de façon ostentatoire et redondante ; ces signes y sont caricaturés ou poussés à l'extrême (valeur paradigmatique des éléments représentés, platitude, fadeur ou au contraire surcharge, caractère bavard et criard, etc.) ; son apparence visible reprend ces signes extérieurs de mémoire ou d'histoire selon un principe symbolique de transformation matérielle du support (évaporation [dématérialisation], sublimation [passage de la tridimensionnalité à la bidimensionnalité], cristallisation [passage de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité]...) ; son apparence visible et son support matériel tendent à se fondre ; enfin, bien qu'il puisse être abscons ou cryptique, l'enjeu central est immédiatement visible en surface.

*L'inédit patrimonial*, s'il en est proche et le recoupe parfois, ne rejoint pas pour autant

---

<sup>12</sup> Pour une mise en perspective de l'évolution des relations des artistes à ces thématiques cf. par exemple BÉNICHOU A., *Un imaginaire institutionnel, Musées, collections et archives d'artistes, op. cit.* ; d'un point de vue archivistique, KLEIN A., *Archive(s), Approche dialectique et exploitation artistique*, thèse de doctorat en sciences de l'information, sous la direction de Yvon Lemay, Montréal, Université de Montréal, Septembre 2014 ; et quant à la relation des artistes aux figures de chercheurs, cf. DELACOURT S., SCHNELLER K., THEODOROPOULOU V., (dir.) *Le Chercheur et ses doubles*, Paris, B42, 2015.

les stratégies et formes asynchrones identifiées par Hal Foster lorsqu'il décrit une catégorie d'artistes qui fait « usage de genres surannés », « invente un nouveau médium à partir des restes de formes anciennes » afin de « maintenir ensemble différents repères temporels au sein d'une même structure visuelle<sup>13</sup> ». La différence principale réside dans le fait que l'*inédit patrimonial* n'est pas identifiable uniquement en tant que réalisation ou forme prenant l'apparence d'un genre suranné (diorama, art de la silhouette, projection apparentée aux premières formes du cinéma, etc.). En soi, l'*inédit patrimonial* ne joue pas nécessairement avec l'apparence visuelle de ce que pourrait être une archive matérielle d'un état précédent. C'est sa double spécificité oxymorique d'objet non édité et non diffusé auparavant et de réceptacle d'éléments hérités qui en fait la spécificité. Pourtant, l'*inédit patrimonial* rejoint la stratégie asynchrone dès lors qu'on considère l'œuvre qui adopte ce régime en tant que « “forme” [qui] n'est que du “contenu” sédimenté en histoire<sup>14</sup> ».

*Pub Carpet* et *Memling Carpet* partagent un modèle structurel identique qui s'apparente à celui de l'*inédit patrimonial*. Les motifs ornementaux et la technique traditionnelle utilisée lors de leur réalisation font office de balises et, déformés et grossis par les jeux de mise à plat et de juxtaposition, ces mêmes motifs s'apparentent à un discours caricatural. En outre, les propositions de Shannon Bool associent des phases successives de cristallisation promptes à transformer l'état de l'objet de référence initial. Enfin, l'action de restauration qui leur est appliquée en vue de leur transformation d'image en *inédit patrimonial* peut être envisagée en tant que tendance stromatique. Par ailleurs, en 1882 est exhumé le vocable de *stromatourgie* qui désigne l'ouvrage ou la manufacture de tapis. Ce terme qui désigne ce que l'on étend, que ce soit un lit, une couverture ou un tapis<sup>15</sup>, est également un cousin des stromates, « paquetage de citations, maximes et sentences, [...] *vade mecum* que [...] chaque convive apporte avec lui<sup>16</sup> ». Cette tendance stromatique (de surface, couvrante, bigarrée et chargée de propos multiples) de l'*inédit patrimonial* porte également avec elle la capacité double de recouvrir et d'unifier et de présenter à la vue un ensemble d'éléments chatoyants formant ainsi un tout

---

<sup>13</sup> FOSTER H., *Design et Crime*, trad. JAQUET C., MANCEAU L., HERRMANN G., Paris, *Les Prairies Ordinaires*, coll. « Penser/Croiser », 2008, en particulier « Erreur sur le cadavre » et surtout p. 174-179, respectivement p. 174 et p. 178.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>15</sup> Stromatourgie est issu de τὸ στρώμα et ἔργον : voir « Στρώμα », Bailly, Dictionnaire Grec Français, p. 810 ; à ce propos voir DARCEL A. et GUIFFREY J. (dir.), *La Stromatourgie de Pierre Dupont : documents relatifs à la fabrication des tapis de Turquie en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Charavay frères, 1882, cf. I) Paterre, Définition du mot Stromatourgie, p. 9. Cf. MASHECK J., *Le Paradigme du tapis, Prolégomènes critiques à une théorie de la planéité*, Genève, Mamco, 2011, p. 46.

<sup>16</sup> FALGUIÈRES P., *Les Chambres des merveilles*, op. cit., p. 21.

harmonieux. Ces acceptions parentes permettent de saisir de quelle façon la densité du propos par l'accumulation et l'attention à la surface par la planéité peuvent se rejoindre au sein des créations de Shannon Bool<sup>17</sup>.

*Ébriété estudiantine, caricature et dépose d'affiches*



Figure 3 : Shannon Bool, *Pub Carpet*, 2009, laine, 276 x 180 cm, courtoisie de l'artiste et Kadel Willborn, Düsseldorf.

Cette façon de colliger divers éléments afin de les assembler en un *inédit patrimonial* rappelle la collecte surprenante de l'intégralité des effets d'un meublé étudiant du Quartier latin narré par Champfleury dans *La Mascarade de la vie parisienne*, roman de 1859. Là, le mobilier disparate d'une petite chambre de l'hôtel César est consciencieusement jeté, effet après effet, par la fenêtre du logis situé au premier étage suite à l'injonction de quelques étudiants éméchés. De la pendule et son globe aux garnitures de cheminée, de la commode à plateau de marbre aux

---

<sup>17</sup> Dès lors que l'on observe d'autres réalisations de l'artiste, notamment les séries de peintures sur soie translucide apparentées aux batiks ou les collages et photogrammes, il est possible d'y relever cette tendance stromatique avec autant de pertinence. Cf. *Inverted Harem*, catalogue d'exposition, Berlin, Gestalten, 2012.

bouteilles vides, l'ensemble du mobilier et des menus effets est vidé de la chambre, et bientôt il n'y reste rien. Les objets brisés au sol sont collectés consciencieusement par les chiffonniers à la façon d'une composition maltraitée. L'apparence superficielle et matérielle du domicile est extraite afin d'être présentée à nouveau au sein d'un environnement urbain et nocturne inédit, diffractée par les bris et les reflets d'un grand miroir, jeté avec l'ensemble à l'annonce de l'arrivée des sergents de ville<sup>18</sup>. L'ensemble acquiert là une valeur nouvelle : marchande pour les chiffonniers, esthétique pour l'artiste. Alors que les chiffonniers ont une approche des éléments en adéquation avec les principes directeurs des archives telles qu'elles sont pensées aujourd'hui, suivant les « quatre C », Shannon Bool s'engage quant à elle dans une restauration stromatique. La collecte, la classification, la conservation et enfin la communication semblent être les maîtres mots et les étapes successives de l'activité de Topino, personnage principal du roman et chiffonnier de son état, comme elles sont proches de celle de l'historien tel qu'il a pu être pensé par Walter Benjamin<sup>19</sup>. L'artiste canadienne préfère au contraire reprendre les propositions formelles kaléidoscopiques qu'induit la vision de surface de l'ébriété. La fable estudiantine permet de pointer l'acte de juxtaposition des divers angles de vue de motifs textiles collectés en un seul lieu, appartenant à un espace originel unique, mais prenant l'apparence d'un petit chaos ré-assemblé au hasard des trouvailles et d'une interprétation erronée. Le *Carpet Pub* [Figure 3] pourrait avoir été créé à la façon de tesselles agencées après coup par un restaurateur malhabile qui ne connaîtrait de l'objet d'origine ni la provenance, ni les conditions de fabrication, mais se fierait à son apparence de surface. Les indices analysés au titre de la restauration, déchiffrés à rebours, auraient été mis à plat dans le but de recréer un document authentique et convainquant, sans être fidèle pour autant à l'objet d'origine. D'autre part, les figures présentes à la surface du tapis émergent bel et bien d'un processus de cristallisation, là où l'on pourrait imaginer un imprévu chimique dû à l'instabilité de la réaction alcoolique qui, *in fine*, ne permettrait pas de proposer à la vue le motif escompté. La vision déformée du restaurateur, comme celle du consommateur éméché, autorisent la réinvention légitime d'un motif qui vaut avant tout pour l'évocation qu'il engage.

Les tapis de pub ne sont pourtant pas uniquement la version faussée ou déformée des tapis orientaux initiaux. En effet, la moquette produite de façon mécanique et industrielle retrouve une matérialité distincte et pourtant identique à celle du *Memling Carpet*. Il est possible

---

<sup>18</sup> CHAMPFLEURY, *La Mascarade de la vie parisienne*, Paris, Dubuisson, 1859, p. 37-39.

<sup>19</sup> Cf. SWARTZ M., « Collecte de chiffons », *Walter Benjamin, Archives*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art et d'histoire du judaïsme, Klincksieck, 2011, p. 256 *sqq.*

de considérer alors que dans ce cas précis de restauration stromatique, Shannon Bool propose un *inédit patrimonial* de l'ordre de la caricature, au sein duquel les traits ornementaux sont exagérés, exacerbés, soulignés afin que les caractéristiques stylistiques soient rendues immédiatement visibles. La découpe parallélépipédique ou rhomboédrique que propose l'artiste de cette version populaire du tapis anatolien décuple les effets de l'alcool et rend paradoxalement plus lisible le motif dès lors qu'il est morcelé. L'artiste n'a pas cherché à provoquer une lacune chargée de sens, mais plutôt à se rapprocher des pratiques populaires de l'image imprimée largement diffusée, aux couleurs parfois maladroitement juxtaposées<sup>20</sup>. La dominoterie, les papiers peints, la caricature, l'imagerie religieuse ou ludique de grande diffusion possèdent une source commune : les impressions à moindre coût à la planche de bois. Celles-ci partagent avec les moquettes de pub industrielles les propriétés de diffusion massive d'un motif, où la grande peinture et les motifs ornementaux traditionnels sont transcrits en un vocabulaire esthétique simplifié. Il est possible d'envisager ces productions au même titre que celles de Shannon Bool sous le régime de l'*inédit patrimonial* ; ceci permettant de saisir la mesure selon laquelle les tapis de l'artiste canadienne constituent des archives d'une pertinence comparable à des cartons de tapis anciens dans l'approche des tapis anatoliens<sup>21</sup>. L'intérêt des sources iconographiques et des reprises réalisées à partir de chefs-d'œuvre authentiques ou de sources premières collectées directement sur le terrain se prolonge dans le même roman par l'évocation de la pratique annexe du chiffonnier Topino qui, par passion, dépose soigneusement chaque nuit une moisson d'affiches fraîchement encollées sur les murs parisiens. Il les dispose alors précautionneusement au sein de son intérieur, dont les cloisons ne sont composées que d'un accumulat d'affiches appartenant à l'imaginaire des semaines passées. Pourtant au croisement de l'archive et du musée – l'appartement de Topino est connu comme le *Musée des affiches* – le résultat de l'action de Topino s'apparente de façon symbolique à celui de Shannon Bool. Ainsi Champfleury use de comparatifs variés pour mettre en place l'idée d'un parallèle entre une institution muséale et le travail de collecte et de présentation réalisé par Topino. Cependant, c'est ici l'archivage en profondeur de diverses strates de sens et d'imaginaire qui

---

<sup>20</sup> Champfleury militait lui-même pour une considération renouvelée de ces « arts sans arts ». Cf. CHAMPFLEURY, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, E. Dentu, 1869, RENONCIAT A., « Champfleury et l'imagerie populaire : du "musée du pauvre" au musée scolaire », p. 223-240 et BONNET G. (dir.) *Champfleury Écrivain-chercheur*, Paris, Honoré Champion, 2006.

<sup>21</sup> Champfleury voyait déjà en l'image imprimée une balise essentielle de l'histoire de l'art et une source à privilégier dans la connaissance de ses concitoyens et prédécesseurs. « Dans ces estampes, on surprend [l]es croyances religieuses et politiques, [l']esprit gaulois, [le] sentiment amoureux [...]. Et si on ne juge pas digne de faire entrer, même au dernier rang, l'image dans l'histoire de l'art, elle tiendra sa place au premier rang de l'histoire des mœurs. » CHAMPFLEURY, *Histoire de l'imagerie populaire*, op. cit., préface, p. XI-XII.

permet d'établir un parallèle parlant avec le travail de l'artiste canadienne et le mécanisme de création d'un *inédit patrimonial*. En effet, « aussitôt qu'une nouvelle affiche voyante se faisait remarquer dans Paris, [...] Topino laissait deux jours de vie à l'affiche [puis] il décollait l'affiche avec autant de précaution qu'un rentoilier de tableaux et la collait par dessus une ancienne<sup>22</sup> ». Là, son action est identique à celle du restaurateur par la dépose des affiches, mais elle s'apparente également à celle du restaurateur créateur de sens lorsqu'il agence, place et apparie les affiches selon leurs caractéristiques visuelles, leurs sonorités communes ou l'intuition d'un heureux rapprochement. Une large morue, la gueule béante, vantant les qualités de la pharmacie humanitaire juxte dès lors le député humanitaire Dumoulin, dans une association de surface qui ne peut être expliquée que par la volonté de Topino.

En tant qu'inédits patrimoniaux, les propositions de Shannon Bool, que ce soit le *Memling Carpet* ou le *Pub Carpet*, peuvent être apparentées à des archives personnelles d'une histoire cumulative, conjointe et libérée d'un modèle linéaire de l'histoire de l'ornement. La matérialité adoptée par l'artiste pour donner sens à des rapprochements propres à l'intuition n'est pas celle d'un article, d'une édition ou d'une conférence, mais bien celle d'un tapis, restauration stromatique d'états hypothétiques cumulatifs fonctionnant par la juxtaposition de lacunes et de zones aux densités inégales. Les tapis-stromates de l'artiste sont le résultat d'actions croisées de déposes successives et de recompositions répétées, dans un irrespect volontaire de la source à l'origine de la proposition plastique. Ici, l'artiste ne cherche pas à recenser une typologie de l'ensemble des tapis anatoliens utilisés par les peintres flamands dans leurs peintures, ni même d'y déceler des utilisations successives. Elle ne dresse pas non plus une histoire populaire de l'ornement au sein des lieux de sociabilité et de loisirs collectifs, ni ne témoigne directement du succès de l'usage de ces ornements à travers le territoire européen. Par ces œuvres, elle rend plutôt compte d'une intuition, d'un intérêt et d'une surprise personnelle qui fut et qui demeure la sienne face à la rencontre des polyptyques flamands et des pubs contemporains par le truchement de tapis traditionnels anatoliens.

---

<sup>22</sup> CHAMPFLEURY, *La Mascarade de la vie parisienne*, Paris, Dubuisson, 1859, p. 42.

## Captation : dématérialiser le support pour préserver la surface

*Captation, transcription et vérisimilitude*



Figure 4 : Daphné Navarre, *Inn*, 2012, vue d'exposition à la villa Arson, Nice, projection de lumière, contreplaqué, toile, clous, peinture noire, tasseaux de chêne, scotch aluminium, peinture blanc satiné, courtoisie de l'artiste.

Lorsqu'elle est investie par les artistes, la « lente bataille contre la mort<sup>23</sup> » ne réside pas seulement dans la réinvention ou la reconstruction du document, elle prend également corps par la captation. Tout l'enjeu est de fixer les éléments d'origine afin de pouvoir, sans les fragiliser ou les conduire vers une détérioration certaine, les analyser à loisir. Lorsque la restauration est impossible, ou que les documents présentent encore un état général de conservation correct, les règles de conservation préventive préconisent une captation des documents par la photographie, afin d'être en mesure de ne communiquer au public que leur image. Généralement, celle-ci constitue une proposition suffisamment satisfaisante au regard de l'accomplissement des projets et ambitions des archivistes, usagers et chercheurs. Certes, l'original conserve une aura particulière, et l'odeur sèche de la poussière ne peut être remplacée, mais il est convenu que la communication de son image suffit à garantir le caractère public des fonds et collections d'un

---

<sup>23</sup> *Voix off* de *Toute la mémoire du Monde* d'Alain Resnais, 1956.

système d'archives quel qu'il soit. La transformation et la transposition d'un état à un autre, et pour les méthodes de reproduction les plus anciennes, d'un ensemble coloré à la grisaille propre au cliché photographique, est acceptée par les usagers comme un mal nécessaire à la préservation d'un patrimoine commun. Par le microfilm ou l'image numérique, c'est l'accès aux informations transmises par le document plus qu'à sa matérialité qui est recherché. Dans ce cas de figure, il est d'usage de considérer les valeurs testimoniale ou probatoire du document par dessus toutes autres.

D'un autre côté, « appliqué à capter la ferveur populaire<sup>24</sup> », le *captateur* est un séducteur, qui cherche également à surprendre par l'organisation de son discours, soutenu qu'il est par son aisance oratoire. Ici intervient, par analogie, la force discursive de l'image ou du document, donnés à voir selon certaines conditions. Leur lecture et leur appréhension sont alors soumises au cadre de monstration et de communication pensé par l'organe administrateur des archives. Il s'agit là d'un lieu commun, mais l'archive est celle d'un groupe donné qui s'autorise à la conserver, à la valoriser et à la communiquer<sup>25</sup>. Les artistes qui procèdent par captation instaurent *de facto* des fonds d'archives inédits, organisés selon leur seule volonté, donnés à voir selon un mode de lecture qui leur est propre et offerts à la compréhension selon un langage qui leur est particulier. Ils généralisent l'idée selon laquelle il n'y a d'exhaustivité que celle que l'on se propose d'envisager.

C'est dès lors en captatrice que Daphné Navarre s'imagine lorsqu'au titre d'une archive des expositions passées, elle agence *Inn* [Figure 4] à la Villa Arson, à Nice en 2012. Cette œuvre fut proposée lors de l'exposition *L'Institut des archives sauvages* pour laquelle l'artiste a apposé, reconstitué, projeté ou dessiné l'emplacement exact des œuvres précédemment exposées dans les lieux depuis mars 2006, date qui marquait le début d'un cycle renouvelé d'expositions<sup>26</sup>. Les codes graphiques, en apparence simples et très lisibles, permettaient de

---

<sup>24</sup> Cf. *captatio* : « action de chercher à saisir, à surprendre, art oratoire, chicane de mots » et *captator* : « séducteur, appliqué à capter la faveur populaire ». Gaffiot, dictionnaire latin-français, 1934, p. 261, disponible sur <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=captatio> (consulté le 18 mars 2016).

<sup>25</sup> C'est, de façon grossière, ce que Michel Foucault détermine sous le vocable d'*a priori*. Cf. FOUCAULT M., *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1969, en particulier « *L'a priori* historique et l'archive », p. 173 et *sqq.*

<sup>26</sup> L'exposition s'est tenue du 17 février au 28 mai 2012. Les commissaires en étaient Jean-Michel Baconnier, Christophe Kihm, Éric Mangion, Florence Ostende et Marie Sacconi et le protocole mis en place par Daphné Navarre rendait compte de la nature des œuvres précédemment exposées de diverses manières. Ainsi « les toiles de lin (toutes bordées par un cadre noir tracé à la bombe) correspondent aux peintures, le contreplaqué aux œuvres encadrées et les tasseaux en chêne noir aux volumes sur les murs. Les adhésifs aluminium tracent quant à eux les volumes au sol. Les contours de fusain évoquent les documents exposés. Enfin, les lignes de peinture brillante délimitent les *walldrawing*, tandis que les projections lumineuses incarnent les vidéoprojections » ; *L'Institut des archives sauvages*, document accompagnant l'exposition, Nice, Villa Arson, 2012, p. 39.

spatialiser à la façon de superpositions les interventions successives des artistes ou commissaires qui l'avaient précédé dans l'occupation de l'espace. Pour l'artiste, la classification des œuvres et éléments passés en types identifiés ne valait pas pour elle-même – pour le plaisir de l'organisation ou la taxonomie –, ni pour permettre une approche statistique de la création qui lui était contemporaine – la détermination de tendances générales, habitudes ou identité de la programmation d'un lieu. Au contraire, le propos était plutôt de proposer une lecture subjective et surplombante de ces propositions passées, sans pour autant en avoir fait l'expérience directe, et d'y inclure par principe sa proposition au titre de dénominateur commun. La captation est ici l'action d'appropriation d'un ensemble de discours (symboliques, plastiques, théoriques, politiques, etc.) par les seuls moyens de leur apparence de surface. Qui plus est, cette captation passe par une transcription sous la forme d'isotypes cryptiques, qui n'entretiennent avec les œuvres qu'un possible rapport matériel, détaché en tout du sens et de l'apparence des propositions plastiques pour n'approcher que leur support (peintures, projections, œuvres encadrées, etc.). Seule la distinction graphique des documents d'avec des œuvres souligne une réflexion quant aux partis pris curatoriaux et aux régimes d'appréciation différenciés de ces derniers.

Dès lors, proposer des marques extérieures d'historicité n'était pas au centre des préoccupations de l'artiste, qui envisageait plutôt une traduction graphique de celles-ci. De ce fait, alors même que la consultation des archives du lieu d'exposition fut déterminante au cours du processus de construction de l'œuvre, l'origine des sources telles que les échanges épistolaires, les plans de salle, les photographies, ou les témoignages oraux sont indistinctement transcrits lorsque vient le moment de la restitution. Cette installation constitue une proposition plastique autant qu'une méthode de travail personnelle, proche de celle engagée par Walter Benjamin lors de l'écriture de *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle* (1939). Cependant, il ne faut pas se méprendre quant au rapprochement entre *Inn* et la pensée benjaminienne de l'archive, puisque plus qu'une analyse structurelle de la « collecte de chiffons » ce sont les modes d'appréhension des documents et objets artistiques et leur organisation en surface qui priment chez Daphné Navarre<sup>27</sup>. La méthode propre à l'artiste, qui choisit *in fine* de différencier les œuvres par types et de les envisager en tant qu'ensembles et groupes indistinctement de leur apparence n'est pas sans relation avec celle mise en œuvre par Benjamin pour organiser son paquetage de notes et citations en vue de l'écriture de *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*. Les signets

---

<sup>27</sup> Cf. SWARTZ M., « Collecte de chiffons », *Walter Benjamin, Archives*, op. cit. p. 259.

griffonnés de réseaux de signes colorés, outre leur proximité formelle avec les traductions graphiques de la jeune artiste, permettent de saisir combien est subjective cette traduction, au sein de laquelle les jeux de correspondance ne sont justifiés que par la décision de Daphné Navarre. Les choix mis en œuvre et le discours propre à la captation sont d'autant plus lisibles qu'ils sont appliqués sans distinction aux programmes d'expositions passées de la Villa Arson et à ceux du Palais de Tokyo quand l'artiste y proposait pour la première fois, avec une envergure comparable, l'œuvre *Singapour Marina Bay* en 2011. Benjamin, sans distinguer jamais le cadre de publication, la reconnaissance due à l'auteur ou l'ancienneté de la citation, appliquait quant à lui un traitement graphique discriminatoire prompt à ne révéler que ce qu'il cherchait à souligner pour lui-même, à savoir des rapprochements thématiques avec les « Miroirs », ou « La Photographie »<sup>28</sup>. Dans un renversement spéculaire, l'artiste délaisse pour sa part l'apparence visible – en tant que sujet – des œuvres exposées, pour ne s'attacher qu'à leurs conditions matérielles d'existence passée, c'est-à-dire aux formats et aux types. Le scotch, la peinture en bombe ou les projections lumineuses, pensés comme des encadrements et supports graphiques, disent un *hic et nunc* redoublé des œuvres qui furent exposées et le sont à nouveau sous une forme distincte. Il s'agit là de l'itération d'une présence passée par la recomposition lumineuse ou graphique, ce qui constitue dans le même temps un renvoi direct à la pratique photographique, qui associe captation et transcription.

Puisque la valeur testimoniale n'est pas l'enjeu majeur des propositions de Daphné Navarre, l'*inédit patrimonial* ainsi créé peut, en tant que tel, s'abstraire de toute vocation historique ou documentaire. Dès lors, les considérations quant au document (de l'œuvre), ou quant à la trace photographique de l'œuvre via un rapport archivistique à la création<sup>29</sup>, sont annihilées et peuvent être remplacées par l'exposition immédiate de la manifestation indicielle de l'histoire du contexte d'exposition, qui est un marqueur d'authenticité plus grand encore. L'articulation des formats les uns avec les autres, qui joue des superpositions, des transparences et des accumulations, permet de penser le mur de la galerie à la façon d'une planche-contact ou d'un photogramme à l'échelle 1 : 1<sup>30</sup>, support qui aurait été réalisé en vue de fixer en un seul lieu les états passés de celui-ci. En ce sens, les choix plastiques de la captatrice, tels que la

---

<sup>28</sup> BENJAMIN W., *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, trad. LACOSTE J., Paris, Cerf, 1989, « Photographie » p. 685-703, « Miroirs », p. 557 et *sqq.*

<sup>29</sup> Cf. par exemple la revue *Postdocuments*, par PARCOLLET R., MOLLE A. et LEMAÎTRE Ch., disponible sur <http://www.postdocument.net/>.

<sup>30</sup> Le livret de l'exposition propose une classification typologique selon les propositions artistiques. *Inn* reçoit le qualificatif d'« œuvre fantôme, cartographie à l'échelle 1/1 », plaçant l'œuvre dans un Département des cartes et des plans fictifs. *L'Institut des archives sauvages*, livret d'exposition, *op. cit.*, p. 38.

translucidité des toiles de lin tendues ou le cerne noir qui entoure les formats placés au mur, ont valeur de signes indexicaux forts empruntés à la photographie – comme la translucidité du négatif ou de la plaque de verre, le liseré noir induit par le tirage photographique argentique, ou encore l'« ambiguïté principielle de l'échelle 1 : 1<sup>31</sup> ».

Paradoxalement, le détachement d'un propos testimonial et d'une identité de l'apparence visuelle ne rend pas le processus de création d'*Inn* exempt d'éthique quant au respect des sources initiales. La manipulation des données est faite précautionneusement par l'artiste qui veille à respecter scrupuleusement l'emplacement préalable des œuvres. Celle-ci entoure toute modification éventuelle des plans d'accrochages initiaux de mises en gardes prudentes garantissant au visiteur que celles-ci n'ont été faites qu'en raison de « contraintes techniques ou [d'un souci] de cohésion esthétique » et qu'elles sont quoi qu'il en soit « légères<sup>32</sup> ». Il serait somme toute nécessaire d'expliquer et justifier la démarche de déplacement propre à la captation au risque de priver l'ensemble de la vérisimilitude attendue dans le document d'archive de nature photographique. L'artiste, qui par la captation et la transcription engendre ici aussi un *inédit patrimonial*, s'excuse presque de ces modifications, et ravive un débat éteint quant à la validité des sources iconographiques dans l'écriture de l'histoire<sup>33</sup>. Ce débat extérieur au champ artistique à proprement parler – tout comme la présence *éthique* des liserés noirs dans les photographies de reportages attachés aux grandes agences de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle – est également une façon de porter l'attention vers le captateur, sa démarche et son processus de travail plus que vers les *artefacts* produits. L'intégrité de l'archiviste-captateur est celle en jeu ici, avant même la vérisimilitude des éléments produits.

C'est en ce sens qu'il faut entendre la construction de l'inédit patrimonial qu'est *Inn*. Il importe finalement peu que les éléments présentés par Daphné Navarre s'en rapportent explicitement à des états passés, au contraire, c'est la posture qui est la sienne qui prime, en tant que créatrice d'une mémoire distincte de celles issues d'une expérience physique des divers accrochages. L'apparence de vérisimilitude tient dans l'agencement, et la captation peut être entendue comme l'articulation des diverses *imágenes* que sont les œuvres au sein d'un seul et même *locus* que serait la galerie. Il s'agirait dès lors de générer *in absentia* des supports de

---

<sup>31</sup> DE CHASSEY É., *Platitudes, Une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, p. 202. Cette expression renvoie à diverses séries photographiques de Philippe Gronon. Ici, cf. la série des *Pierres lithographiques*, 2000-2011.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>33</sup> HASKELL F., *L'Historien et les images*, trad. TACHET A. et ÉVRARD L., Paris, Gallimard, 1995.

mémoire afin d'évoquer à loisir une pratique des expositions. Les divers parcours/expositions en un seul palais de mémoire/galerie justifient la superposition visible des œuvres/*images* qui voisinent et se superposent sans se parasiter pour autant<sup>34</sup>. Ces supports de mémoire transmettent une archive partielle des expositions et l'artiste omet volontairement d'y évoquer patronymes, titres et propos des expositions, pour ne conserver que la surface visible des œuvres, à savoir leur présence matérielle dans l'espace d'exposition. Somme toute, « on ne se souvient que des photographies » plutôt que de se souvenir « grâce aux photographies<sup>35</sup> ».

### *Rapport indiciel, clichage et moulage*



Figure 5 : Daphné Navarre, *Singapour Marina Bay*, 2011, vue d'exposition au Palais de Tokyo, Paris, projection de lumière, contreplaqué, toile, clous, peinture noire, tasseaux de chêne, scotch aluminium, peinture blanc satiné, courtoisie de l'artiste.

La captation pratiquée par Daphné Navarre pour *Inn* passe certes par une transcription graphique, mais elle est également un ensemble de projections lumineuses qui entretiennent un rapport d'identité matérielle avec les œuvres initiales qu'elles représentent. Ontologiquement, elles sont identiques aux projections vidéographiques ou photographiques auxquelles elles se

---

<sup>34</sup> Cf. YATES A.F., *L'Art de la mémoire*, trad. ARASSE D., Paris, Gallimard, 1975. L'auteur y évoque la création de palais de mémoire, qui, associés à des images, permettent de mémoriser aisément discours, poèmes ou prêches, tant dans leur articulation que dans l'emploi précis de mots.

<sup>35</sup> SONTAG S., *Devant la douleur des autres*, trad. DURANT-BOGAERT F., Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 97. « Le problème n'est pas qu'on se souvient grâce aux photographies, mais qu'on ne se souvient que des photographies. » Cf. l'édition exposée *On ne se souvient que des photographies*, présentée à Bétonsalon du 13 septembre au 23 novembre 2013.

substituent. En revanche elles sont liées à une composition d'ensemble dont elles ne peuvent tout à fait être détachées. Les projections lumineuses rompent l'ordre et l'agencement qui sont supposés stratifier les propositions passées de l'espace d'exposition, disposées selon leur rang de succession temporelle dans la chronologie linéaire de l'histoire des expositions. Elles viennent écraser et aplanir l'ensemble en un renvoi direct à la pratique photographique. Ici, la recomposition lumineuse d'une présence passée, tout en affirmant avec force le caractère situé des pratiques de projection, lie les formats et matérialités initiales par le recouvrement en surface de zones lumineuses. Cette liaison opère à la façon d'une allégorie du rapport indiciel entretenu par *l'inédit patrimonial* de Daphné Navarre avec le référent initial. *In fine*, la projection lumineuse, incarne à double titre ce rapport indiciel : en tant que matérialisation du contact qui est opéré entre le support/galerie et la surface/œuvre, et en tant qu'iconisation de l'histoire des expositions.

Seules les proportions sont conservées et le rapport d'équivalence avec les œuvres premières vaut avant tout par l'échelle, l'enveloppe, la surface. Cette surface ne correspond pas, paradoxalement, avec la surface totale de l'enveloppe de l'œuvre, mais indique exclusivement le point de contact avec le support sur lequel elle fut accrochée, disposée, exposée. Au mur, seule la surface occupée par les œuvres est perceptible, au sol, seule l'envergure des sculptures est visible. Un problème se pose dès lors : *quid* des volumes exposés au mur ? Les tasseaux en chêne noir rendent-ils compte des limites extérieures des volumes, des points d'accroche, ou encore des points de contact avec les murs ? *Quid* également des documents ou œuvres bidimensionnelles exposés au sol ? Au mur, ce sont des angles, des coins, des signes graphiques partiels, qui signalent la présence passée d'un volume. Au sol, le réseau de ligne reste uniformément argenté, signalant par là l'uniformité des propositions : seule l'existence d'un volume est envisagée, à moins que l'œuvre bidimensionnelle ne devienne volume dès lors qu'elle est posée au sol. De façon marquante, ce passage successif de l'objet posé au volume, puis à sa représentation bidimensionnelle par un tracé de scotch, suggère les étapes multiples de la captation et les états successifs de l'œuvre, qui perd peu à peu son épaisseur dans un mouvement double de cristallisation et d'évaporation. *L'inédit patrimonial* ainsi créé reste invariablement une image, l'iconisation d'un état matériel passé. De surcroît, cette image opère par procédé indiciel avec le support destiné à sa présentation.

Le processus de captation mis en œuvre par Daphné Navarre en vue de créer après coup une archive fantôme des expositions est proche de celui du clichage, prise d'empreinte par le moulage d'une surface en vue d'obtenir une plaque d'impression. La prise d'empreinte des accrochages précédents est assimilable à la volonté de conserver les matrices au même titre que

les résultats des impressions qui a émergé à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, ou encore la volonté d'étude, de sauvegarde et de promotion d'un patrimoine national portée par le Musée de Sculpture Comparée sous l'égide d'Eugène Viollet-le-Duc à partir de 1848. L'uniformité et le nivellement des productions de ce premier musée accentuait l'impression de façade proposée par les partis pris muséographiques, notamment par l'alignement et la juxtaposition des moulages. Pourtant, si ces choix ont pu être vivement critiqués, ils demeurent une des caractéristiques essentielles du lieu et font partie de son succès aujourd'hui encore. Au-delà des originaux reproduits, l'intérêt se porte aujourd'hui aussi vers le moulage lui-même. L'arrière-plan plâtré et étayé est de nos jours parfois visible et ouvert à l'étude, ce qui modifie pleinement la perception de ces objets, à l'origine destinés à archiver les productions françaises en un répertoire de formes. Ainsi, le revers qui laisse apparaître les techniques de moulage est marquant dans l'appréhension cognitive des éléments moulés, puisqu'il évite tout effet de trompe-l'œil. Cette comparaison met avant tout en avant le fait que « le moulage fait image » et que les réalisations qui en découlent sont « autant de “photographies” qui ne nous dévoilent rien des opérations de la nature et tombent par là même sous le coup de l'antique condamnation des *simulacres*<sup>36</sup> ».

Daphné Navarre, à travers *Inn* et les autres activations de ce procédé de captation<sup>37</sup> [Figure 5], revient certes sur le patrimoine critique du lieu d'exposition, mais elle souligne aussi et surtout une vue personnelle sur l'histoire récente de la peinture et de la sculpture. L'artiste ajoute plusieurs strates supplémentaires et putatives en faisant référence à une histoire technique de la création au XIX<sup>e</sup> siècle, fondamentalement transformée par l'invention de la photographie, des moyens de reproduction de masse et de la généralisation des techniques de moulage. Son *inédit patrimonial* évoque également un second moment, situé entre la fin des années soixante-dix et les années quatre-vingt, durant lesquelles la fortune critique de l'*index*, tel que pensé par Rosalind Krauss, a influencé durablement la critique et les écrits sur l'art<sup>38</sup>. Partant, ce qui ressort d'une telle proposition est également une patrimonialisation de

---

<sup>36</sup> FALGUIÈRES P., « Espèces informes, générations spontanées et pensées du type dans la culture du XVI<sup>e</sup> siècle », postface à KRIS E., *Le Style rustique, Le Moulage d'après nature chez Wenzel Jamnitzer et Bernard Palissy*, Paris, Macula, 2015, p. 209. Cf. également, KRAUSS R., *Le Photographique, Pour une théorie des écarts*, trad. BLOCH M. et KEMPF J., Paris, Macula, 1990, p. 68-69 et *sqq.*

<sup>37</sup> Cf. *Singapour Marina Bay*, présenté au Palais de Tokyo, à Paris, en 2011 [Figure 5], et *Red Hill*, présenté à 40m<sup>3</sup>, à Rennes en 2013.

<sup>38</sup> Pour une présentation détaillée, cf. SCHNELLER K., « Sur les traces de Rosalind Krauss », *Études photographiques*, 21 septembre 2008, disponible sur <http://etudesphotographiques.revues.org/2483> (consulté le 20 mars 2016).

l'exposition en tant qu'apparition historique. La recomposition *hic et nunc* d'une matérialité ancienne outrepassa ce qu'avait envisagé Thierry De Duve à partir du travail de Didier Vermeiren lorsqu'il soulignait le statut spécifique de « [...] l'espace imaginaire et mental, mémoriel, du musée réel, celui qui est peuplé de statues absentes et comme désaffecté » qui nécessitait « [...] deux lieux se répondant l'un l'autre pour faire un espace, un ici et un là, si bien que tout lieu – celui où je me trouve en chair et en os – est en même temps l'indice d'une absence, celle de la statue faite à mon échelle<sup>39</sup> ». Trente ans après, il s'agit certes d'espace et d'échelle mais aussi de temporalités cumulées et multipliables à l'envi : des absences multiples qui dialoguent désormais à part égale. Un des enjeux principaux de l'œuvre de Daphné Navarre est sa corrélation indicielle avec la présence passée d'autres œuvres – ou documents – dont ne subsiste que la trace recomposée par l'artiste. Pour l'œuvre *Socle du Musée Rodin, Meudon, supportant une étude pour le monument à Balzac, 1893*, réalisée en 1990, Didier Vermeiren reprenait exactement d'après moulage, les formes, proportions et l'échelle du socle en plâtre initial, pensé pour la muséographie des œuvres de Rodin. De façon symbolique, le sculpteur chargeait ces socles d'une histoire de la sculpture et de la présentation des œuvres, archivant plastiquement et de façon méthodique les divers socles ayant pour fonction de magnifier les réalisations du maître, par ailleurs assez neutres. Trente ans après – Vermeiren avait exposé ces socles à la Villa Arson en 1987 –, les fantômes évoqués par Thierry de Duve se matérialisent les uns après les autres dans *Inn*, et contrairement aux socles de l'artiste belge, ils ne renvoient de façon indicielle qu'au lieu même de leur monstration passée. Seule leur localité justifie leur présence, quelles que puissent être leur matérialité ou la renommée de leurs créateurs. Alors, « l'œuvre *in situ* prélève dans le réel qui l'entourne [...] les traces et marques d'événements et d'activités et [...] contient les traits ou fragments du site dans lequel elle est implantée<sup>40</sup> ».

## Conclusion

Découvrir les *inédits patrimoniaux* forgés par Shannon Bool et Daphné Navarre, c'est

---

<sup>39</sup> DE DUVE, T., « Ex Situ », Paris, *Cahiers du MNAM*, printemps 89, n° 27, p. 39-55, p. 50 (écrit en juin 1987) ; cf. également ASSEMAKER M., « De la photographie à la sculpture chez Didier Vermeiren : éléments de lecture », *Didier Vermeiren*, (cat. expo.), Bruxelles, Société des expositions du Palais des Beaux Arts, Nice, Villa Arson, 1987, p. 81-95.

<sup>40</sup> POINSOT J. M., « L'*in situ* et la circonstance de sa mise en vue », *Cahiers du MNAM*, printemps 89, n° 27, p. 72, en particulier *Index et événement*, p. 71 *sqq.*

accepter d'envisager l'acte artistique d'archivage sous d'autres auspices. Il n'émerge de leurs propositions ni documents, ni boîtes, ni classements, ni témoignages. En apparence, rien n'indique que ce sont bien là des archives, et aucun indice ne transparaît, si ce ne sont les signes apparents d'une écriture de l'histoire, qui ne s'offrent qu'après une lecture attentive de la surface des propositions plastiques. Seul l'acte de création, par la restauration ou la captation du support, permet de penser ces œuvres en tant qu'archives. Ces deux processus permettent d'envisager ces créations plastiques en tant que modèles alternatifs de méthodologie archivistique. En inversant ce rapport, il est possible de découvrir que ces archives sauvages permettent à leur tour de comprendre certaines tendances de la création contemporaine de ces quinze dernières années.

Le processus de restauration envisagé tel qu'une création ouvre la possibilité de penser les manipulations de références artistiques et populaires hors de la seule citation. Colliger diverses références afin de créer des discours inédits n'est plus l'objet des créations au même titre qu'il avait pu l'être au cours des décennies précédentes. Ici, il s'agit plutôt de manipuler l'histoire même de ces références pour présenter une version légèrement altérée de celle-ci. L'éclatement et le morcellement appliqués à la source initiale sont une façon de ré-assembler et remonter celle-ci en un ordre nouveau, qui lui confère une présence en apparence plus immédiatement lisible par des yeux contemporains. Le principe de captation permet quant à lui d'envisager les nouvelles pratiques de l'*in situ*, hors d'une seule *archéologie des expositions* et en se détachant pour partie du seul *site specific*. Celui-ci permet également d'envisager une archive des lieux d'exposition *après coup* et *du dehors*, qui prend pour cadre, non les seules caractéristiques spatiales et matérielles du lieu, mais plutôt l'histoire des expositions qui y ont pris place, ou celle du bâtiment et de la communauté qui a décidé de son existence. Là encore, l'artiste recompose une histoire qui lui serait propre et propose à la vue un regard ouvertement subjectif sur les pratiques d'appréhension et de connaissance des expositions par le document ou le témoignage. C'est là avant tout un fonctionnement de l'œuvre en tant qu'acte d'archivage, et les catégories générales de restauration et captation pourraient être subdivisées et croisées afin d'atteindre à une analyse plus précise d'autres pratiques, tout comme elles sont décomposées en marouflage, clichage, décontamination ou autres, lorsqu'elles sont appliquées aux seules archives.

## Bibliographie

BÉNICHOU, Anne, *Un imaginaire institutionnel, Musées, collections et archives d'artistes*, Paris, l'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2013.

BENJAMIN Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle, Le livre des passages*, [*Das Passagen-Werk*, 1982], trad. LACOSTE Jean, Paris, Cerf, 1989.

*Walter Benjamin, Archives*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art et d'histoire du judaïsme, Klincksieck, 2011.

BOOL, Shannon, *Inverted Harem*, catalogue d'exposition, Berlin, Gestalten, 2012.

CHAMPFLEURY, *La Mascarade de la vie parisienne*, Paris, Dubuisson, 1859.

FOSTER, Hal, *Design et Crime*, trad. JAQUET Christophe, MANCEAU Laure, HERRMANN Gauthier, Paris, *Les Prairies Ordinaires*, coll. « Penser/Croiser », 2008.

KIHM, Christophe, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique*, n° 759-760, Paris, août 2010, p. 707-718.

### **III. LA FICTION COMME ARCHIVE**



# DE L'HYPER-RÉALITÉ AU POST-DOCUMENTARISME ? MUTATIONS DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN DE LANGUE ALLEMANDE

Aline VENNEMANN  
*Université de Strasbourg*

**Résumé :** En revisitant les premières formes du théâtre documentaire dans l'espace germanophone, cet article s'intéresse à l'hyper-réalisme d'Elfriede Jelinek et à la tendance post-documentaire de Peter Wagner. Leurs œuvres dramatiques reflètent une quête identitaire qui dépasse la simple représentation. Surgissant aux moments de crise politique, économique et sociale, le réalisme dans l'art fleurit en Allemagne surtout après l'hécatombe de 1945. Aussi, dans le contexte des procès de dénazification, le théâtre germanophone des années 1980 et 1990 marque-t-il un retour au document, tout en soulignant son ambivalence. Peter Wagner et Elfriede Jelinek, issus de la génération d'après-guerre en Autriche et directement concernés par les abjections de la Seconde Guerre mondiale, remettent la facticité de l'histoire sur le devant de la scène. Ils réfléchissent sur la nature et le statut du document dans la société post-guerre froide et repensent l'archive dans un monde où le rapport au passé a radicalement changé.

*L'art n'a pas à reculer devant la réalité.*  
(Erwin Piscator, 1929)

Marquant un engagement politique de l'auteur, le théâtre documentaire de langue allemande s'est construit en opposition aux notions de fiction et d'illusion dramatiques. Il ne cherche pas à représenter mais à faire voir, non à expliquer mais à faire comprendre, non à faire éprouver mais à saisir une réalité. En attribuant au document « une nouvelle qualité<sup>1</sup> » à l'intérieur du cadre scénique, il ouvre une dialectique qui juxtapose l'authenticité présumée du fait historique à sa transposition esthétique. De par ce recadrage scénique, les données du monde extra-diégétique changent non seulement de fonction mais aussi de signification. Les lignes de démarcation entre la construction artistique et la constitution du réel s'estompent car l'art,

---

<sup>1</sup> KIPPHARDT H., « Wäre ich Eichmann geworden », *Der Spiegel*, 15.5.1967, p. 133. Sauf indication contraire, toute traduction dans le corps du texte est attribuable à l'auteur de l'article.

comme l'écrit Erwin Piscator dans son manifeste du *Théâtre Politique*, « n'a pas à reculer devant la réalité<sup>2</sup> ».

Le théâtre de Peter Wagner et d'Elfriede Jelinek, tous deux issus de la génération d'après-guerre en Autriche, nous invite à revisiter cette brèche qu'avait ouverte Piscator avant l'arrivée du national-socialisme. Leurs pièces des vingt dernières années remettent la facticité de l'histoire sur le devant de la scène, réfléchissent sur la nature et le statut du document dans la société post-guerre froide et repensent l'archive dans un monde où le rapport au passé a radicalement changé. Directement concernés par les abjections de la Seconde Guerre Mondiale dont la mémoire familiale porte les traces, Jelinek et Wagner nous offrent ainsi une relecture de l'histoire collective. S'ils n'ont pas recours aux documents pour reconstruire une réalité factuelle, leurs œuvres dramatiques reflètent une quête identitaire qui dépasse la simple représentation. Sont-elles pour autant représentatives d'un tournant dans l'esthétique réaliste du XX<sup>e</sup> siècle ? Un bref détour par les débuts du théâtre documentaire dans l'espace germanophone nous permettra d'étudier de plus près ce que nous appelons l'hyper-réalisme d'Elfriede Jelinek et la tendance post-documentaire de Peter Wagner.

### **Le théâtre documentaire : origine et perspectives**

« Pendant très longtemps [...] l'art et la politique furent pour moi deux voies parallèles », note Erwin Piscator en 1929 dans *Le Théâtre politique* :

« L'art ne parvenait plus à me satisfaire. Mais d'autre part je ne voyais pas comment pouvait se produire *l'intersection de ces deux voies*, la naissance de la *nouvelle conception de l'art, active, combattante, politique*. Pour que ce retournement sentimental fût total, devait s'y ajouter une connaissance théorique permettant de formuler en termes clairs des pressentiments. Ce fut la *Révolution* qui m'apporta cette connaissance<sup>3</sup>. »

Le théâtre documentaire de langue allemande remonte, en effet, au théâtre politique d'Erwin Piscator. Dès le début des années 1920, ce dernier fait entrer dans ses mises en scène la factualité politique qui devient « la base même du texte et de la représentation<sup>4</sup> ». Sa pratique théâtrale se

---

<sup>2</sup> PISCATOR E., *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972, p. 17.

<sup>3</sup> PISCATOR E., « De l'art à la politique », *op. cit.*, p. 20.

<sup>4</sup> PISCATOR E., *op. cit.*, p. 63.

situé « à l'intersection » de deux mondes et modes d'action. Mais pour accomplir cet art total, qu'il souhaite « actif, combattant, politique », l'homme de théâtre évoque la nécessité d'une « connaissance théorique » qu'il acquiert par les bouleversements sociaux de l'entre-deux-guerres, dont le climax fut la révolution de 1918-1919.

Créer à partir d'éléments extra-scéniques en procédant par montage et collage lui permet de donner une forme adéquate au chaos politique et de le rendre saisissable aux spectateurs. Piscator espère ainsi constituer sur la scène et par la scène une réalité politique « au sens du mot grec : qui concerne tout le monde<sup>5</sup> ». D'après lui, ce n'est pas l'intention qui l'emporte mais l'effet tangible qu'exercent les performances sur le public qui devient alors acteur d'une œuvre collective. Piscator devance ainsi les esthétiques postmodernes et postdramatiques de la fin du XX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> qui visent l'implication du spectateur<sup>7</sup> dans le processus d'interprétation et de création artistique. Si, cependant, on conçoit le théâtre des années 1920 comme un médium d'expression politique qui revendique une action directe sur le monde grâce à son pouvoir performatif, les mises en scène du dernier tournant du siècle semblent moins avoir conservé cet optimisme.

Le théâtre politique (Piscator emploie le terme « documentaire » avec parcimonie) résulte en Allemagne d'une situation de crise, à savoir celle qui a marqué la période de l'entre-deux-guerres et qui prend fin avec l'arrivée des nazis au pouvoir. L'expérience de la Seconde Guerre mondiale entraîne de nouvelles formes dramatiques en Allemagne fédérale qui témoignent souvent d'un engagement de l'auteur et qui visent un positionnement du spectateur. La vraisemblance comme manifestation de la vérité devient un critère essentiel de l'esthétique théâtrale dite « documentaire », forgée par les travaux de Peter Weiss, Rolf Hochhuth et Heinar Kipphardt. Ce « théâtre réaliste des temps présents », comme l'appelle Peter Weiss dans ses *Notes sur le théâtre documentaire*<sup>8</sup>, peut revêtir différentes formes<sup>9</sup>, « des procès-verbaux, des dossiers, des lettres, des tableaux statistiques des communiqués de Bourse (...) et toutes les

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>6</sup> Les esthétiques de Rimini Protokoll et Falk Richter rejoignent, en effet, certaines pratiques d'Erwin Piscator.

<sup>7</sup> Jacques Rancière aborde dans son essai *Le Spectateur émancipé* trois façons de rendre le spectateur actif. RANCIÈRE J., *Le Spectateur émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008, p. 7-29.

<sup>8</sup> WEISS P., « Quatorze thèses sur un théâtre documentaire », *Discours sur les origines et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam, illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs*, Paris, Seuil, 1968, p. 7-15. / WEISS, P., « Notizen zum dokumentarischen Theater », *Rapporte 2*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1971, p. 91-104.

<sup>9</sup> On parle également de « théâtre politique », de « théâtre documentaire », de « théâtre de protestation », voire d'« anti-théâtre ». *Ibid.*, p. 7.

autres formes de témoignage du présent forment les bases du spectacle<sup>10</sup> ». Au lieu de recréer sur scène le désordre du monde extra-scénique, dominé par les controverses médiatiques, les dramaturgies documentaires proposent aux spectateurs une lecture orientée de cette réalité confuse :

« Le théâtre documentaire se refuse à toute invention, il fait usage d'un matériel documentaire authentique qu'il diffuse à partir de la scène, sans en modifier le contenu, mais en structurant la forme [...]. Ce choix critique, ainsi que le critère qui régit ce montage de coupures prises dans la réalité, garantissent la qualité de cette dramaturgie du document<sup>11</sup>. »

La relecture du réel que le théâtre documentaire offre à son public se décline sous trois aspects : critique de la dissimulation (*Verschleierung*), critique de la déformation de la réalité (*Wirklichkeitsfälschungen*) et critique du mensonge (*Lüge*)<sup>12</sup>.

À l'instar du théâtre politique de Piscator, le théâtre documentaire réagit à une situation précise qu'il dénonce en la dévoilant<sup>13</sup>. Ce faisant, il nous donne à voir une *certaine* réalité, filtrée par le choix des faits et des supports sur lesquels la mise en scène repose (comme le suggère par ailleurs l'expression de « dramaturgie du document »). Chaque pièce revisite alors le passé à partir du présent politique, économique et social. Il ne s'agit pas de reconstruire le monde extérieur par les moyens dont dispose le théâtre mais de le donner mieux à voir et mieux à entendre grâce à des preuves avérées. Weiss en est d'ailleurs conscient quand il note que la « scène du théâtre documentaire ne représente plus la réalité saisie dans l'instant, mais l'image d'un morceau de réalité arraché au flux continu de la vie<sup>14</sup> ». En ce sens, le théâtre documentaire demeure inéluctablement un produit de l'art (*Kunstprodukt*) et, d'après Weiss, « doit même [le] devenir s'il veut avoir une légitimité<sup>15</sup> ». La question de la légitimité de l'art n'est-elle pas à mettre sur le même plan que celle de l'autorité de l'archive ? La subjectivité et la contingence, inhérentes aux artefacts humains, sont-elles compatibles avec l'objectivité et l'exemplarité visées par la sélection des documents sur laquelle repose l'archive ? Que devient le factuel quand il entre dans le monde de l'esthétique ?

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>12</sup> WEISS P., « Notizen », *op. cit.*, p. 92-93.

<sup>13</sup> Piscator qualifie le théâtre de « réactionnaire » lorsqu'il s'oppose à une injustice, la guerre, etc. Son art doit « toucher les masses ». PISCATOR E., *Le Théâtre politique*, *op. cit.*, p. 26 et p. 40.

<sup>14</sup> WEISS P., « Notes », p. 10.

<sup>15</sup> *Ibid.*

## Le théâtre des années 1990 et le retour de la mémoire : de l'archive à la performance

Ces questions, au fond anciennes, resurgissent sur la scène allemande dans le contexte des procès de dénazification des dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle et de la dissolution du bloc soviétique qui conduit à l'ouverture progressive d'archives insoupçonnées. Ce retour violent d'une mémoire refoulée va de pair avec une prise de conscience générale de la disparition imminente des derniers témoins de la Shoah, soit d'une mémoire vive qui sera remplacée un jour par la documentation.

Le nombre croissant des publications de cette époque consacrées à la mémoire donne un aperçu de l'intérêt que l'on porte à l'actualité politique et sociale. Les auteurs du *Manuel interdisciplinaire sur la mémoire et le souvenir* recensent pour 1980 une trentaine d'articles sur ce sujet, représentative de la recherche en sciences humaines et sociales. En moins de dix ans, le nombre des publications est multiplié par cinq et on répertorie 568 articles en 2000, de fait appelée « l'année commémorative ». Depuis les quinze dernières années, plus de 430 analyses scientifiques portent sur les liens entre littérature et mémoire<sup>16</sup>. Il apparaît clairement que la recherche universitaire interroge avec sérieux la conservation et la transmission du passé. Mais ces deux notions inspirent tout autant les artistes-créateurs, ce dont témoigne la croissance nette des manifestations culturelles et artistiques qui sont de nature commémorative. La publication des *Lieux de mémoire* de Pierre Nora eut un impact considérable dans le monde académique et entraîne des projets identiques dans les pays de langue allemande<sup>17</sup>.

C'est aussi dans cette effervescence intellectuelle et artistique que Derrida prononce à Londres, en juin 1994, une conférence sur *Le Concept d'archive* qui paraît un an plus tard sous le titre sibyllin *Mal d'archive. Une impression freudienne*<sup>18</sup>. Le philosophe y invite à repenser l'archive à partir de sa signification originale : la *domiciliation* des archives chez les *archontes*, magistrats supérieurs. « [C]e lieu où elles restent à demeure, marque », d'après lui, « [un] passage institutionnel du privé au public, ce qui ne veut pas toujours dire du secret au non-

---

<sup>16</sup> GUDEHUS C., A. EICHENBERG, H. WELZER, *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, 2010, p. 288.

<sup>17</sup> NORA P., *Les Lieux de mémoire*, (Bibliothèque illustrée des histoires), Paris Gallimard, 3 tomes, t. 1 *La République* (1 vol., 1984), t. 2 *La Nation* (3 vol., 1986), t. 3 *Les France* (3 vol., 1992) ; LE RIDER J., *Transnationale Gedächtnisorte in Zentraleuropa*, Innsbruck (*et al.*), Studien-Verlag, 2002 ; FRANÇOIS E., H. SCHULZE, *Deutsche Erinnerungsorte*, I, II, III, München, C.H. Beck, 2001 ; BRIX E., E. BRÜCKMÜLLER, H. STEKL, *Memoria Austriae*, 1, 2, 3, Wien, Verlag für Geschichte und Politik, 2004-2005.

<sup>18</sup> DERRIDA J., *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, (1995) 2008.

secret<sup>19</sup> ». Derrida relie la dimension *archontique* de l'archive à la fonction *archique* qu'elle recèle, à savoir sa fonction « patriarcale, sans laquelle aucune archive ne se mettrait en scène et n'apparaîtrait comme telle. Pour s'abriter et se dissimuler aussitôt<sup>20</sup> ». D'une part, la notion d'archive implique un lieu qui matérialise et localise les traces d'un temps révolu en les rendant visibles et saisissables. En ce sens, il s'agit d'une forme de mémoire figée. D'autre part, elle soulève la question de l'autorité qu'une société accorde aux documents conservés. Ces deux facettes de l'archive, que sont sa localisation et son monopole, renvoient ainsi au processus d'institutionnalisation<sup>21</sup> sur lequel se fonde la science historique en Occident.

Le théâtre dit « documentaire » participe à ce processus d'écriture de l'histoire en ce qu'il reflète l'équivocité fondamentale de l'archive. Le texte de théâtre et son dispositif scénique exercent à leur insu un pouvoir de *consignation* que Derrida décrit comme la tendance à « coordonner un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration initiale<sup>22</sup> ». Il y a néanmoins une différence essentielle. Tandis que la pièce écrite se configure à partir du réel et lui donne une forme déterminée, la performance, quant à elle, varie chaque soir en fonction des circonstances de la représentation – telles que le cadre, le jeu sur scène, les réactions du public<sup>23</sup>. En quel sens aurait-elle un pouvoir de consignation ? N'est-elle pas l'exact contraire de l'archive ?

Afin de montrer que la performance et l'expérience théâtrale constituent bien « un reste », Rebecca Schneider propose une relecture du concept de l'archive dont elle dévoile notamment sa dimension patrilinéaire<sup>24</sup>. Plus précisément, la spécialiste de théâtre opère un retournement des notions de performance et d'archive en déconstruisant l'acceptation muséologique et objectivante de l'archive qui s'est formée à l'opposé de celle du spectacle vivant comme étant ce qui ne peut demeurer, c'est-à-dire comme ce qui n'a ni de lieu, ni de forme déterminés<sup>25</sup>. Elle montre à la fois que la performance perdure *autrement* que le document archivé et que les archives comportent elles-aussi une dimension performative.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 14. Derrida définit la consignation d'une part comme « le fait d'assigner une résidence ou de confier pour mettre en réserve, en un lieu ou sur un support » et de l'autre comme « l'acte de *consigner* en *rassemblant les signes* », *ibid.*

<sup>23</sup> Voir à ce titre TAYLOR D., *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, John Hope Franklin Center Book, Duke University Press Books, 2003.

<sup>24</sup> SCHNEIDER R., « In the meantime: performance remains », *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, London ; New York, Routledge, 2011, p. 87-110, ici p. 97.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 99.

D'après l'analyse de Schneider, la disparition (*disappearance*), qui est le propre de la performance, ne s'oppose plus au reste (*remains*), car ce qui résiste (*remains*) se réalise justement moyennant le caractère éphémère de la performance. Notons en passant que l'archive repose également sur la menace de disparition de ce qu'elle conserve. Dans la mesure où les corps deviennent littéralement des archives, le reste s'inscrit dans l'éphémère, la mémoire devient chair<sup>26</sup>. Sa conclusion rejoint celle de Pierre Nora dans *Les Lieux de mémoire*, à savoir que les souvenirs individuels et collectifs se cristallisent dans les refigurations que la culture nous offre<sup>27</sup>.

### Vers une esthétique post-documentaire ?

La manière dont la performance peut à la fois conserver et transmettre une mémoire culturelle<sup>28</sup> se distingue néanmoins de celle dont dispose l'archive qui ne cible pas nécessairement un public particulier et peut, à certains égards, s'en passer. Tandis que la performance se nourrit de l'interaction avec les spectateurs, l'archive se suffit en général à elle seule<sup>29</sup>. Que se passe-t-il cependant quand l'art de la scène adopte certaines propriétés de l'archive ? Bien que le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner ne s'inscrive pas dans la continuité du théâtre documentaire des années 1970 de l'Allemagne fédérale, leurs œuvres se nourrissent de la démarche documentaire et semblent, en même temps, questionner leur filiation avec cette esthétique.

Dans la pièce radiophonique *Requiem. Den Verschwiegenen* (littéralement *Requiem. Aux Silencieux*<sup>30</sup>), Franz Glötzl, l'un des nombreux résistants autrichiens passés sous silence, se demande d'une part ce que « l'histoire sait d'un homme comme [lui] », d'autre part ce qu'il sait, quant à lui, de la grande histoire, entendons ici nationale, qui se fait à son insu. Comme

---

<sup>26</sup> « Here the body [...] becomes a kind of archive and host to a collective memory that we might situate with Freud as symptomatic, with Cathy Caruth with Freud as the compulsory repetitions of a collective trauma, with Foucault with Nietzsche as 'counter-memory', or with Fred Moten with Baraka, Minh-ha, and Derrida as transmutation. » *Ibid.*, p. 101-102.

<sup>27</sup> « [P]erformance plays the 'sedimented acts' and spectral meanings that haunt material in constant collective interaction, in constellation », *ibid.*, p. 102.

<sup>28</sup> Pour le concept de la mémoire culturelle : ASSMANN J., *La Mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, trad. MEUR D., Paris, Aubier, 2010.

<sup>29</sup> Cette affirmation doit toutefois être nuancée dans la mesure où la tendance actuelle va vers des archives de plus en plus interactives comme les interfaces numériques où les visiteurs sont invités à se promener.

<sup>30</sup> WAGNER P., *Requiem. Den Verschwiegenen. Ein Versuch über den Widerstand*, Oberwart, edition lex liszt, 2003.

pour tant d'autres victimes de la guerre, son nom « ne figure sur aucune pierre » ; il est « sans mémoire » et « sans oubli [...] depuis cinquante ou soixante années ». Peter Wagner, originaire du Burgenland, a décidé de faire entendre ces victimes de la Shoah, les oubliés de sa région.

Issue d'une mise en scène itinérante<sup>31</sup>, la pièce radiophonique se présente comme un requiem dédié à tous ceux qui n'ont plus de voix, qui sont passés sous silence ou qui se taisent. Le manuscrit s'appuie sur les archives de la résistance autrichienne à Vienne (*Dokumentationsarchiv für den österreichischen Widerstand*<sup>32</sup>) que l'auteur a consultées sur place. Son attention ne se focalise pas pour autant sur tout ce qu'il trouve dans les dossiers des exécutés mais sur ce qui n'y est pas dit. Wagner est sensible aux silences et aux blancs qui rythment les textes archivés qu'il tâche de faire parler au travers de sa pièce. Celle-ci reprend l'ordre rudimentaire de l'archive. Les témoins qui confient leurs pensées et leurs souvenirs à l'auditeur sont introduits par une voix extra-diégétique qui cite la référence du dossier, nom, prénom, date de naissance et date de décès, métier, raison d'arrestation, lieu, heure et forme de l'exécution. Cette énumération, fil rouge qui rythme imperturbablement la pièce, est interrompue par des propos plus lyriques et plus personnels dont on ignore s'ils sont le fruit de l'imagination de l'auteur ou des propos réels rapportés.

L'association des discours référentiels (données factuelles) et narratifs (récits) est redoublée par la forme que prend l'édition : un dossier en forme de croix qui renferme quatorze stations – chaque étape étant matérialisée par un carton rectangulaire, plié en deux à l'instar des dossiers classés dans les archives de Vienne. Le lecteur est invité à les déplier un par un en choisissant l'ordre. En participant ainsi à la découverte des destins individuels, en les sélectionnant et en les reclassant par la suite, il devient acteur et poursuit les processus de recherche et d'archivage entamés par le DÖW et l'auteur de la pièce.

En ce sens, le théâtre de Peter Wagner est une réponse au théâtre documentaire des années 1970 de l'Allemagne fédérale. L'auteur met en question l'objectivité dont l'art documentaire se réclame tout en interrogeant le degré d'objectivité et d'authenticité que l'on peut accorder (ou non) au document. Sa démarche est en quelque sorte *post-documentaire* : sur le plan temporel, elle survient *après* celle du théâtre documentaire qu'elle « conserve » tout en la « supprimant » au sens hégélien du verbe *aufheben*. Sa pièce repose sur des faits actés, contestés ou non. Cependant, le dramaturge ne suit pas à la lettre la démarche documentaire

---

<sup>31</sup> La première eut lieu en avril 2000 dans la cathédrale d'Eisenstadt au Burgenland.

<sup>32</sup> [www.doew.at](http://www.doew.at).

telle qu'elle a été préconisée par Peter Weiss. Wagner propose plutôt une *relecture* du théâtre documentaire et de ses procédés artistiques que sont le montage et le collage de données issues du réel. D'après Hans-Peter Bayerdörfer, une esthétique post-documentaire pourrait même s'y opposer si l'œuvre revendique une nature fictive que le théâtre-document (*Dokumenttheater*) cherche à lisser, bien qu'il n'y échappe pas<sup>33</sup>. Bayerdörfer emploie le terme de « post-documentaire » pour désigner une forme dramatique qui commémore la Shoah<sup>34</sup> et qui exprime « le caractère non-obligatoire et obsolète du théâtre postmoderne », contre lequel ces « nouvelles formes de la documentation dramatique » se dressent. L'universitaire remarque par ailleurs que l'allusion périphérique et occasionnelle à des documents ne saurait suffire pour créer une structure documentaire. Elle risque, bien au contraire, de basculer dans la dimension événementielle et, sous prétexte d'être authentique, devenir un « effet spécial », un trompe-l'œil ou prendre l'apparence d'un divertissement<sup>35</sup>. *März. Der 24.* (1995) s'ouvre ainsi par une affirmation auctoriale contradictoire qui laisse son lecteur dans le doute :

« Cette pièce de théâtre ne reconstruit pas un événement historique. Bien que certains personnages portent le nom des personnes qu'on pouvait, en effet, trouver sur les lieux du crime à Rechnitz, on ne peut pas en tirer la conclusion historiquement solide que ce soient là les personnes et les lieux qui, le jour du massacre, ont réellement été impliqués. Selon la logique d'une œuvre dramatique fictive, ils sont issus de l'imagination et servent simplement à raconter de manière parabolique le déclin d'une société à l'instar de bien d'autres fins du monde<sup>36</sup>. »

La préface suggère que *März. Der 24.* est « post-documentaire » en ce que la pièce s'appuie sur des faits réels qu'elle met à discussion, tout en se réclamant d'une certaine *sur-réalité* (*Überwirklichkeit*) que nous voudrions aborder en dernier ressort.

---

<sup>33</sup>Nous remercions M. Bayerdörfer d'avoir accepté un échange par mail entre le 25 et 30 avril 2013. Nous empruntons l'expression « théâtre post-documentaire » à une conférence de ce dernier à la *Washington University* le 27 octobre 1997, intitulée *George Taboris post-dokumentarisches Theater und das Bewältigungsproblem' auf den deutschen Bühnen (seit 1969)*, dont il n'y a malheureusement pas de trace écrite.

<sup>34</sup>Bayerdörfer est spécialiste du théâtre de Tabori, voir BAYERDÖRFER H.-P., « Abdankung des Dokumentarischen? Taboris 'Die Kannibalen' als Gegenstück zu 'Die Ermittlung' von Peter Weiss », *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1997, p. 155-82

<sup>35</sup>Nous citons notre échange du 30 avril 2013 (archives privées).

<sup>36</sup>WAGNER P., *Tetralogie der Nacktheit. 4 Stücke*, Oberwart, edition lex liszt 12, 1995, p. 8-9. Au début de la représentation de *März. Der 24.*, cette préface est projetée en blanc sur fond noir.

## De la réalité fictive à la fiction du réel : l'hyper-réalité du théâtre d'Elfriede Jelinek

Les pièces d'Elfriede Jelinek n'établissent pas un discours qui vise la transmission exacte de ce qui s'est passé. S'il y a vérité, celle-ci émerge sur le plan formel : elle naît de la confrontation de discours contradictoires, empruntés au monde des médias de masse, des romans de gare mais aussi à celui de la recherche, de la philosophie et de la littérature. La figure du messenger qui rapporte une histoire qui, à l'instar des récits dans la tragédie grecque, a toujours eu lieu, prend une position centrale dans ses textes. Elle côtoie celle de l'historien comme étant celui qui écrit et construit l'histoire à partir des faits établis, voire celle du témoin qui en fait un récit de mémoire : « N'avez-vous donc pas déjà entendu par un autre messenger tout ce que je viens de vous rapporter ? », demande, décontenancée, une voix dans *Rechnitz (Der Würgeengel)* ; « Alors moi, je ne me fierais pas à l'histoire si quelqu'un d'autre me la rapportait, d'autant plus que personne ne dit jamais la vérité.<sup>37</sup> » L'auteure présente l'histoire comme une sous-catégorie du discours rapporté. Après avoir sélectionné des sources pour mener à bien son argumentation, l'historien construit une vérité parmi les possibles en optant pour la plus plausible. La (re)construction du passé par l'historien s'oppose cependant à la reconfiguration mnémonique d'un événement par le témoin dont le récit repose sur des critères d'authenticité autres que ceux que l'on attend d'un scientifique. Dans sa pièce *Rechnitz (Der Würgeengel)*, Elfriede Jelinek fusionne ces deux instances dans la figure du messenger qui devient « la dernière instance de l'immense pouvoir de la vérité » dont nous sommes « dépendants ». Si l'auteure a eu recours aux analyses historiques, révélant les faits d'un massacre d'environ 200 Juifs en mars 1945 à Rechnitz (Autriche), elle a aussi été attentive aux discours médiatiques qui exploitent le registre du macabre et l'imaginaire de l'horreur, tels que les confessions d'Armin Meiwes<sup>38</sup>, aussi connu sous le nom du cannibale de Rothenburg.

Le théâtre constitue pour Elfriede Jelinek une arme politique et sociale, permettant de déconstruire les mensonges quotidiens et de révéler le potentiel idéologique des discours qu'elle relie aux plaies refoulées de l'époque fasciste. En montrant que la réalité se construit à partir des discours, perceptions et représentations d'un collectif, Jelinek suggère que la fiction nourrit et structure ce montage qu'est le réel. Elle se concentre dès lors sur la surface des choses que sont, pour elle, autant les mots que les discours et elle cherche à leur arracher leur « seconde

---

<sup>37</sup> JELINEK E., *Drei Theaterstücke. Rechnitz (Der Würgeengel)*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2009, p. 153.

<sup>38</sup> STAMPF G., *Interview mit einem Kannibalen: Das geheime Leben des Kannibalen von Rothenburg*, Wolfenbüttel, Seeliger, 2007.

peau ». Sa position d'écrivain lui offre ce dispositif d'observation à distance. « La réalité est là quoi que l'on fasse. On ne peut pas la nier », répondit-elle lorsqu'on lui demanda si elle avait inventé une forme nouvelle de réalisme : « Mais on ne peut l'appréhender qu'au moyen d'une esthétique inventée à cet effet<sup>39</sup>. » Jelinek part « toujours d'un événement ou d'une histoire » réels et les « transforme » ensuite « en leur donnant une portée générale<sup>40</sup> ». Ce principe de réécriture (qui s'apparente plutôt à une *dés-écriture*) confirme la thèse d'une esthétique « postdramatique » qui, selon Hans-Thies Lehmann, n'accorde au texte pas plus d'importance qu'à tout autre composant de la mise en scène que sont le corps, la voix, la lumière, l'espace<sup>41</sup>. L'écriture « post-documentaire » d'Elfriede Jelinek met sur un pied d'égalité fait avéré et fait divers, discours officiel et ouï-dire, afin d'en distiller les éléments les plus vraisemblables. Ce faisant, elle renoue avec le mode documentaire en plaçant le rapport au centre de son œuvre. Néanmoins, la dramaturge prend ses distances quand elle emploie des moyens stylistiques tels que l'ironie, l'exagération ou la répétition.

L'alternance entre deux formes d'authenticité (l'une ostensiblement fictive et l'autre réaliste), voire leur alliance, engendre un *hyperréalisme* au sens étymologique du terme, à savoir un réalisme qui est au-dessus et au-delà du réel, un réalisme du plus haut degré, excessif et exagéré, qui s'apparente à une pratique de « sur-traduction<sup>42</sup> ». « Traduire », dit l'auteur, « est comme remuer dans l'eau : ce qui semblait d'abord couler de source devient soudain trouble et limoneux<sup>43</sup> ». Chez Jelinek, cela implique une radicalisation volontaire de la langue, car *übersetzen* (littéralement *surtraduire* en *trans-posant*) signifie toujours aller *plus loin* et *au-delà* de ce que dit le texte original. Au théâtre, l'auteure viennoise *sur-transpose* une réalité sans vraiment la dénaturer. Au contraire : en hypertrophiant les faits réels, elle met à nu les vérités de ce monde.

---

<sup>39</sup>JELINEK E., C. LECERF, *L'Entretien*, Paris, Seuil, « France Culture », 2007, p. 105.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 51.

<sup>41</sup>LEHMANN H.-T., *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main, Verlag der Autoren, (1999) 2005 / LEHMANN H.-T., *Le Théâtre postdramatique*, trad. LEDRU P.-H., Paris, L'Arche, 2002.

<sup>42</sup>JELINEK E., « Das Über-setzen », *Übersetzergemeinschaft 1981-1999*, Wien, Übersetzergemeinschaft, 1999, p. 7-9. Cité d'après OBERGER B., *Elfriede Jelinek als Übersetzerin*, Frankfurt/Main, Peter Lang Verlag, 2008, p. 22.

<sup>43</sup>JELINEK E., « Für Utta Roy-Seifert », *Übersetzergemeinschaft 1981-1999*, *op. cit.*, p. 11. Cité d'après OBERGER, *op. cit.*, p. 9.

## Du documentarisme au post-documentarisme ? Mots de conclusion.

Comme l'affirme Piscator en 1929 : « L'art n'a pas à reculer devant la réalité<sup>44</sup> ». Son théâtre politique devait justement permettre « une liaison bien plus étroite avec le journalisme [et] avec l'actualité quotidienne<sup>45</sup> » parce que le théâtre conventionnel, qui cherchait avant tout à distraire le public, ne permettait guère de comprendre les bouleversements profonds que vivait son époque. L'esthétique de Piscator, pionnier du montage et du collage, se fondait ainsi sur une idéalisation des documents, censés garantir une représentation adéquate de la réalité et du passé récent. Or, le choix du matériel et sa mise en scène entraînent nécessairement une esthétisation si bien que le document devient partie intégrante de l'œuvre d'art. Ce paradoxe est aussi souligné par les représentants du théâtre documentaire, soucieux de rendre transparente l'actualité en rendant transparente leur démarche documentaire.

Ces deux positions semblent cependant niveler l'ambivalence du document et de l'archive, issus d'une conception logocentrique et patriarcale, caractéristique de la culture occidentale, comme l'a démontré Derrida dans les années 1990. Le théâtre d'Elfriede Jelinek et de Peter Wagner questionne précisément l'objectivité prétendue du document et des archives et, partant, se différencie de l'art proprement documentaire dont il propose plutôt une relecture critique. Leurs œuvres, écrites entre 1989 et 2011, manifestent plutôt une dimension « post-documentaire » qui se fonde sur la mise en question des concepts du vrai et du faux, du fictif et du réel.

« Je dis les choses telles qu'elles sont, telles qu'on me les a dites, littéralement<sup>46</sup> » ! s'exclame un messager dans *Rechnitz*. Ces propos ressemblent étrangement à ceux de Hans-Magnus Enzensberger qui note au début de l'*Interrogatoire de la Havane (Verhör von Habana)* : « Chaque mot et chaque phrase de ce dialogue ont été prononcés à la Havane<sup>47</sup>. » Si Enzensberger sous-entend que les propos recueillis dans cette pièce sont authentiques parce que documentaires, le texte de Jelinek va plus loin en mettant le doigt sur le processus même de la médiation (« telles qu'on me les a dites »). Il suggère que nous ne pouvons pas nous fier aux

---

<sup>44</sup> PISCATOR, « De l'art à la politique », *op. cit.*, p. 17.

<sup>45</sup> PISCATOR, « Le Théâtre prolétarien », *op. cit.*, p. 40.

<sup>46</sup> JELINEK, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>47</sup> ENZENSBERGER H. M., « Einleitung. Ein Selbstbildnis der Konterrevolution », *Das Verhör von Habana*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1972, p. 9-56, ici p. 54.

discours rapportés et que la vérité repose sur la foi que nous accordons aux paroles ainsi qu'à celui qui les prononce et les fait entendre.

## Bibliographie

ASSMANN Jan, *La Mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, trad. MEUR Diane, Paris, Aubier, 2010.

BAYERDÖRFER Hans-Peter, « Abdankung des Dokumentarischen? Taboris 'Die Kannibalen' als Gegenstück zu 'Die Ermittlung' von Peter Weiss », *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1997.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 2008.

ENZENSBERGER Hans Magnus, « Einleitung. Ein Selbstbildnis der Konterrevolution », *Das Verhör von Habana*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1972.

JELINEK Elfriede, *Drei Theaterstücke. Rechnitz (Der Würgeengel)*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2009.

JELINEK Elfriede et LECERF Christine, *L'Entretien*, Paris, Seuil, « France Culture », 2007.

JELINEK Elfriede, « Das Über-setzen », *Übersetzergemeinschaft 1981-1999*, Wien, Übersetzergemeinschaft, 1999.

KIPPHARDT Heinar, « Wäre ich Eichmann geworden », *Der Spiegel*, 15.5.1967.

LEHMANN Hans-Ties, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main, Verlag der Autoren, (1999) 2005.

LEHMANN Hans-Ties, *Le Théâtre postdramatique*, trad. LEDRU Philippe-Henri, Paris, L'Arche, 2002.

PISCATOR Erwin, *Le Théâtre Politique*, Paris, L'Arche, 1972.

RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008.

OBERGER Birgit, *Elfriede Jelinek als Übersetzerin*, Frankfurt/Main, Peter Lang Verlag, 2008.

SCHNEIDER Rebecca, « In the meantime: performance remains », *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, London/New York, Routledge, 2011.

STAMPF Günter, *Interview mit einem Kannibalen: Das geheime Leben des Kannibalen von Rotenburg*, Wolfenbüttel, Seeliger, 2007.

TAYLOR Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, John Hope Franklin Center Book, Duke University Press Books, 2003.

GUDEHUS Christian, EICHENBERG Ariane et WELZER Harald, *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Weimar, J.B. Metzler, 2010.

WAGNER Peter, *Tetralogie der Nacktheit. 4 Stücke*, Oberwart, edition lex liszt 12, 1995.

WAGNER Peter, *Requiem. Den Verschwiegenen. Ein Versuch über den Widerstand*, Oberwart, edition lex liszt, 2003.

WEISS Peter, « Quatorze thèses sur un théâtre documentaire », *Discours sur les origines et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam, illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs*, Paris, Seuil, 1968.

WEISS, Peter, « Notizen zum dokumentarischen Theater », *Rapporte 2*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1971.

# ***DIFFERENT TRAINS* OU LA FICTION DOCUMENTAIRE**

Pierre-Yves MACÉ  
*Université Paris 8*

**Résumé :** Avec *Different Trains* (1988), pour quatuor à cordes et bande magnétique, le compositeur américain Steve Reich déclare avoir initié une forme nouvelle de musique vocale qu'il se plaît à nommer « documentaire musical ». L'archive engage une mise en récit qui réinscrit la poésie propre à la musique répétitive dans le cadre plus inattendu d'une musique à programme aux accents autobiographiques. L'enquête menée par le compositeur porte sur son rapport personnel à la Shoah. Elle prend la forme d'une dialectique en trois moments, où la grande Histoire et la petite histoire se répondent par la voix des différents témoins convoqués (rescapés de la Shoah, gouvernante de Reich, conducteur de train). En ligne de mire de cette fiction documentaire se pose la question de l'irreprésentable, que le compositeur américain traite d'une façon très personnelle : en suspendant la pulsation qui est le fondement même de toute son œuvre.

Dès sa création par le Quatuor Kronos en 1989, *Different Trains* de Steve Reich, pour quatuor à cordes et bande magnétique<sup>1</sup>, a bénéficié d'une réception particulièrement bienveillante<sup>2</sup>, se hissant au statut de véritable classique contemporain<sup>3</sup>. Hier comme aujourd'hui, le succès de cette œuvre s'explique sans doute par le sujet qu'elle convoque – la mémoire de la Shoah. C'est une œuvre-témoignage qui a pour tâche d'entretenir la mémoire d'une séquence d'événements historiques. Mais ce témoignage est mis en forme de manière

---

<sup>1</sup> Notons d'emblée cette particularité : le quatuor à cordes joue sur une bande qui comprend elle-même trois parties de quatuor à cordes préenregistrées. C'est donc *de facto*, une œuvre pour quatre quatuors à cordes. En 2000, le compositeur a lui-même réalisé un arrangement de cette œuvre pour orchestre.

<sup>2</sup> Dans un article élogieux, Allan Kozinn écrit qu'il s'agit de l'œuvre de Reich « la plus touchante et la plus émouvante », KOZINN A., « Reich's Trains, Friendly or Menacing », *New York Times*, 4 juin 1989, disponible sur <http://www.nytimes.com/1989/06/04/arts/review-music-reich-s-trains-friendly-or-menacing.html> (consulté le 19 février 2015). Moins de dix ans plus tard, toujours dans le *New York Times*, Richard Taruskin écrit que grâce à cette œuvre, Reich « trouve sa place parmi les grands compositeurs du siècle », TARUSKIN R. « A Study Musical Bridge to the 21st Century » repris dans *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*, Berkley, University of California Press, 2010.

<sup>3</sup> Cette œuvre a été souvent glosée, vulgarisée à destination d'un jeune public. À titre d'exemple, elle a figuré au cours de l'année scolaire 2011-2012 au programme d'Histoire des arts de l'Éducation Nationale pour les classes de 3<sup>e</sup>.

peu commune. Dans ses notes d'intentions, le compositeur dit de sa pièce qu'elle présente « une réalité à la fois documentaire et musicale [*both a documentary and a musical reality*] et inaugure une nouvelle direction musicale. Une direction qui dans un avenir proche, [l]'amènera vers une nouvelle forme de documentaire vidéo, théâtral et musical<sup>4</sup> ».

Pourquoi qualifier cette œuvre de « documentaire » ? Parce qu'elle incorpore à son tissu musical même des documents d'archives sonores de plusieurs sortes ; essentiellement des voix de témoins, mais également des sons « concrets » immédiatement figuratifs : cliquetis de train, sifflets de locomotive, sirènes. Cette incorporation a pour effet de placer d'emblée la composition musicale dans un cadre référentiel. Elle ouvre la possibilité pour l'œuvre de figurer les événements historiques par une solidarité étroite entre l'expressivité musicale et la dimension sémantique des documents d'archives. Il est à noter que ce que met en jeu l'œuvre de Steve Reich ne relève pas exactement de la représentation traditionnelle, entendue comme activité mimétique – il ne s'agit pas d'un opéra ou d'une forme dramatique. Plutôt qu'une « mise en intrigue », selon l'expression consacrée de Paul Ricœur, *Different Trains* se présente comme une « mise en fiction » des faits historiques. Par « fiction », il ne saurait être question ici d'une quelconque fabrique de mensonge, mais plutôt d'un agencement qui se situerait quelque part entre le montage dialectique et le récit conventionnel. Évoquant la « fiction documentaire » au sujet du film *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker, Jacques Rancière définit la « fiction » comme un travail de mise en forme : «  *fingere* ne veut pas dire feindre, mais forger. La fiction, c'est la mise en œuvre de moyens d'art pour construire un "système" d'actions représentées, de formes assemblées, de signes qui se répondent<sup>5</sup>. »

Précisément, l'idée génératrice de l'œuvre repose sur une mise en regard de deux mémoires hétérogènes. Né en 1936 à New York, Steve Reich affirme ne devoir ses souvenirs d'enfance heureuse qu'à l'arbitraire de son lieu de naissance. Divorcés, ses parents habitaient à deux extrémités du territoire américain (New York – Los Angeles). Jeune, il devait alors souvent effectuer ce voyage en train pour rejoindre l'un ou l'autre de ses parents. Or, s'il était né en Europe, en tant que Juif, il aurait sans doute été déporté dans les camps de la mort. Il aurait donc pris « d'autres trains » – des *trains différents*. On reconnaît ici la situation particulière du Juif américain par rapport à l'extermination : il ne l'a pas connue, mais *aurait pu* la connaître.

---

<sup>4</sup> Notes dans REICH S., *Different Trains*, Hendon Music, Boosey & Hawkes, HPS 1168, partition, traduction personnelle. La « nouvelle direction » évoquée par le compositeur s'incarnera dans des œuvres multimédia (opéras vidéos) comme *The Cave* (1993) et *Three Tales* (2002).

<sup>5</sup> Voir le chapitre « La fiction documentaire : Marker et la fiction de mémoire » in RANCIÈRE J., *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », p. 202 *sqq.*

Afin de mesurer toutes les implications de ce conditionnel passé, *Different Trains* opère la confrontation de deux pans de mémoire : la mémoire personnelle de Reich – les voyages en train, plutôt heureux – et la mémoire des Juifs déportés d'Europe, telle qu'elle se manifeste par le témoignage de plusieurs rescapés.

Un véritable travail préalable d'enquête, de recherche et de sélection préside au montage de documents sonores. Côté américain, Reich interroge deux témoins : Virginia, qui fut sa gouvernante au cours des années 1940, et un conducteur de train à la retraite, Mr Davis, ayant travaillé pendant les années 1930-1940 sur la ligne New York-Los Angeles. Côté européen, Steve Reich consulte un fonds d'archives vidéo, le *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* à l'Université de Yale, et le *Wiener Oral History Library* de la Bibliothèque publique de New York. Il y recueille le témoignage de trois rescapés de la Shoah, nommés par leurs prénoms, Paul, Rachel et Rachella, qui comme lui sont nés dans les années 1930. Le compositeur extrait de cette matière documentaire 46 segments de paroles très courts dont le choix et l'ordonnancement obéissent à deux critères distincts : d'une part la pertinence de ce qui est dit (critère sémantique) par rapport au plan narratif de la pièce ; d'autre part, la musicalité de la parole (critère « esthétique » au sens courant). Reich se plaît à détecter dans la parole ce qu'il appelle des « *speech melodies* », c'est-à-dire un matériau mélodique – mouvement intonatif, rythme, etc. – qu'il va écrire en notation musicale traditionnelle.

## Aspects de la référentialité musicale

Introduire une matière documentaire dans une œuvre musicale est un geste qui n'est pas sans effet sur le matériau musical lui-même. Ici, le document d'archives confère aux procédés musicaux du compositeur une dimension explicitement référentielle. Ce phénomène va à l'encontre de l'esthétique minimaliste<sup>6</sup> illustrée par Steve Reich et Philip Glass au cours des

---

<sup>6</sup> Le terme de « minimalisme » vient des arts plastiques. Il a été employé pour la première fois dans un contexte musical par le compositeur et musicographe Tom Johnson pour qualifier la musique new-yorkaise des années 1960. Voir GIRARD B., *Conversations avec Tom Johnson*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2011. Dans son essai fondateur *Experimental music, Cage et au-delà* [1974], Michael Nyman propose de définir la musique minimaliste comme suit : « Cette musique ne se contente pas de réduire la zone d'activité sonore à un minimum absolu (et absolutiste), elle soumet le matériau, scrupuleusement sélectif et principalement tonal, à des procédures généralement répétitives et hautement disciplinées qui sont mises au point avec une précision extrême », NYMAN M., *Experimental music, Cage et au-delà*, Paris, Allia, 2005, p. 211-212. On peut distinguer au sein de la musique minimaliste une tendance à l'exploration des notes tenues (*drones*), incarnée exemplairement par La Monte Young et Tony Conrad, et un courant davantage porté sur la répétition de *patterns* mélodico-rythmiques, dont Reich, Glass

années 1960. Dès ses débuts, la musique répétitive s'est proclamée rétive à toute forme de référentialité. Les processus mis en jeu dans les œuvres devaient être saisis pour eux-mêmes et non comme représentation ou figuration d'un quelconque élément du monde extérieur. Comme l'a noté Johan Girard dans son essai sur la notion de répétition chez les compositeurs minimalistes :

« La technique du déphasage ne relève pas de l'imitation de la machine, mais d'un *transfert* de domaine. *Piano Phase* ou *Violin Phase* ne *dénotent* pas le machinique ; elles ne représentent pas l'activité ou le bruit de la machine, à la manière de *Pacific 231* d'Arthur Honegger. Au contraire, elles *exemplifient* son mode de fonctionnement processuel<sup>7</sup>. »

*Different Trains* propose alors une conjonction des deux rapports à la machine que dégage Johan Girard : la dénotation et l'exemplification. Si l'œuvre fait jouer le machinisme de la répétition mécanique, la littéralité des *samples* réitérés à l'identique, dans le même temps elle dénote ou symbolise la machine-train par des procédés de codage propres à la musique figurative. Comparée aux premières partitions de Reich, *Different Trains* n'est pas si éloignée de l'œuvre citée par Girard en contre-exemple : *Pacific 231* d'Arthur Honegger.

Ainsi, les deux premiers mouvements et une partie du troisième sont fondés sur un motif matriciel typiquement reichien, repris d'une composition antérieure, *Phase Patterns* (1970) pour quatre orgues électriques. Ce motif est dérivé d'une figure de percussion appelée le *paradiddle* : alternance particulière de frappe gauche / droite (G-D-G-G-D-G-D-D) qui se traduit ici par un battement sur deux hauteurs données. Là où le motif de *Phase Patterns* était perçu comme un motif purement musical, celui de *Different Trains*, pourtant si semblable, sera perçu comme une figuration musicale de la mécanique ferroviaire. Cette association est explicitée par le compositeur dès les premières mesures de la partition. À peine énoncé, le motif en *paradiddle* est aussitôt superposé à un son de cliquetis de train préenregistré qui fonctionne ici comme une photographie sonore, immédiatement identifiable du point de vue de son référent générique. Le document d'archives opère un codage référentiel. Sous un certain angle, cette

---

et Riley sont les principaux représentants.

<sup>7</sup> GIRARD J., *Répétitions, l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 51.

introduction pourrait se lire comme un pied de nez à l'autoréférentialité militante des premières pièces minimalistes<sup>8</sup>.

### **La voix parlée : entre objet trouvé et matière organisatrice du discours**

Nous le voyons avec cet exemple du train, la pratique de la musique électroacoustique a toujours impliqué pour Reich l'ouverture de la composition musicale à un plan référentiel qui lui fait ordinairement défaut. Parlant de la musique « concrète » française, le compositeur reproche à celle-ci de vouloir dissimuler l'origine des sons en multipliant les altérations au lieu de prendre les sources sonores pour ce qu'elles sont : des témoignages de la vie courante. En termes schaefferiens, la musique concrète manipule l'« objet sonore » – le phénomène sonore tel qu'il se fixe en objet, grâce à la phonographie – afin de masquer la référence au « corps sonore », l'agent producteur de son<sup>9</sup> : « Le magnétophone est l'équivalent de l'appareil photo, ou plutôt de la caméra. Un accident de voiture, une porte qui claque ont un sens dans notre vie. Si on les abstrait pour en faire des "sons bizarres", alors cela devient bête et non pertinent<sup>10</sup>. »

Cet attachement à la signification du son enregistré explique sans doute la prédilection très marquée du compositeur pour la voix parlée. Les deux premiers *opus* de son catalogue – qui sont également les seules œuvres purement électroacoustiques –, *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966), prennent comme unique matériau musical un document de parole prélevé à même le réel empirique : l'enregistrement réalisé par Reich d'un prédicateur afro-américain à l'Union Square de San Francisco à la fin de l'année 1964 pour *It's Gonna Rain*, et le témoignage d'un jeune Noir arrêté la même année au cours des émeutes de Harlem pour *Come Out*<sup>11</sup>. De façon similaire, ces deux pièces commencent par exposer le document sonore dans son état brut puis en isolent un fragment qui est mis en boucle et déphasé sur lui-même. S'il maintient la référentialité de ses documents, Reich rejoint ici la tradition de la musique concrète : ce sont les qualités de l'« objet sonore » – et non quelque idée abstraite – qui déterminent le contenu

---

<sup>8</sup> Ainsi, les titres des premières œuvres de Reich (*Music for Pieces of Wood*, *Music for Large Ensemble*, *Piano Phase*) et de Glass (*Music in Similar Motion*, *Music in Fifths*, *Music With Changing Parts*, etc.), ne font que prendre acte du contenu musical, des instruments ou des processus en jeu.

<sup>9</sup> Pour une définition de l'« objet sonore » par opposition au « corps sonore », voir SCHAEFFER P., *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, p. 268-270.

<sup>10</sup> Entretien de Steve Reich avec Nicolas Vérin, disponible sur <http://www.ars-sonora.org> (consulté le 19 février 2015).

<sup>11</sup> Des boucles de voix assez proches de celles de Reich apparaissent déjà dans *The Gift* (1964) de Terry Riley.

de la musique. Le compositeur se met à l'écoute de son matériau et en dégage la musicalité latente. Conséquemment, la signification du langage s'étirole. Répéter une même séquence de mots a pour conséquence d'en dissoudre la sémantique usuelle. Elle signifie alors autre chose que ce que les mots disaient : la répétition sape le principe même de la communication verbale<sup>12</sup>.

Au cours des quinze années qui suivent, Reich se consacre exclusivement à la musique instrumentale<sup>13</sup>, jusqu'à une œuvre qui modifie son rapport à la voix. Il s'agit de *Tehilim* (1981), pour quatre voix féminines et ensemble, sur des textes issus des psaumes hébraïques. Cette fois, la voix est chantée et c'est le rythme de la cantillation hébraïque<sup>14</sup> qui commande le déroulement musical, dans un souci de transparence du langage. Les *patterns* rythmiques typiques de la manière de Reich n'ont pas disparu, mais ils sont seconds, subordonnés à un ordre de discours – la cantillation – qui leur est supérieur. La différence majeure par rapport à *It's Gonna Rain* et *Come Out*, c'est que la voix est désormais *ordonnatrice* : elle n'est plus le support d'une expérimentation qui l'altère – le déphasage graduel pour les deux premières œuvres –, elle est ce par quoi le discours musical advient.

*Different Trains* se situe à mi-parcours de ces deux pôles. L'œuvre opère une synthèse entre le caractère machinique de la voix phonographique et la primauté ordonnatrice du Verbe intelligible ; entre le caractère reproductible de la parole enregistrée et la puissance organisatrice de la parole sacrée. D'un côté : une voix dont les éléments se répètent inlassablement, identiques à eux-mêmes ; de l'autre : une voix qui délivre un discours, un message – en l'occurrence ici un témoignage.

*Different Trains* s'attache à faire cohabiter l'aspect documentaire de la parole avec sa dimension musicale. Pour ce faire, le compositeur recourt à la mélodie de parole, un procédé qui marquera ses partitions ultérieures. Il s'agit de déchiffrer la mélodie perçue dans la parole enregistrée et de la faire jouer en synchronie par un instrument de musique (un alto pour les voix de femme et un violoncelle pour les voix d'homme). Ce procédé donne la sensation que la voix parlée est en train de chanter, comme dans le cadre conventionnel d'une musique vocale.

---

<sup>12</sup> Steve Reich veut croire que la répétition insistante du syntagme « *Come out to show them* » rend « plus intense à la fois la signification des mots et leur mélodie » (REICH S., *Écrits et entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 99), là où au contraire, l'écoute de cette pièce provoque l'expérience d'un détachement progressif mais non moins irrémédiable de la dimension communicative du langage.

<sup>13</sup> Des voix féminines apparaissent dans des œuvres comme *Drumming* ou *Music for Eighteen Musicians*, mais elles sont clairement employées comme des instruments de musique.

<sup>14</sup> La cantillation désigne dans les différentes traditions liturgiques le fait de varier lors de la prononciation d'un texte sacré la hauteur de la voix selon certains modes et motifs mélodiques plus ou moins codifiés.

Tout se passe donc comme si la musique était pour ainsi dire « pré-existante » et qu'il ne suffisait que de la noter. La musicalité est une composante à part entière de la matière archivée et non une qualité qui lui est apposée « de force » par le compositeur.

Dans ses descriptions de la pièce, Reich va jusqu'à décrire son principe d'écriture comme une simple dictée : « Je n'ai fait que transcrire la parole, exactement comme lorsqu'on se prête à l'exercice de la dictée mélodique : ainsi ils ont parlé, ainsi j'ai écrit<sup>15</sup>. » Une telle assertion ne saurait être prise au mot. Il existe une multitude de manières de traduire la parole en mélodie, de passer du phénomène sonore continu – l'intonation de la parole – à son écriture discrète – sa schématisation dans une échelle de hauteurs. Le compositeur peut régler plus ou moins loin le curseur quant à la précision de la transcription<sup>16</sup>, éventuellement jusqu'à l'abandon d'une échelle de hauteurs tempérées. Surtout, il projette à des degrés plus ou moins marqués sa propre écoute subjective dans l'acte même de la transcription. On reconnaîtra largement la manière de Steve Reich comme compositeur dans ces mélodies vocales qu'il prétend pourtant s'être contenté d'apposer sous la dictée. Cette soi-disant dictée est en réalité une réécriture, une interprétation du document d'archive et non sa simple exposition « à nu<sup>17</sup> ».

### **Dialectique narration *versus* itération**

La tension entre la voix mécaniquement répétée et la voix qui raconte n'est pas sans effet sur la forme de l'œuvre, qui oscille entre la linéarité du récit et l'itération de l'habitude. Un bref aperçu du titre de chacun des trois mouvements dit à la fois l'importance de la diachronie et son insertion dans une logique dialectique :

- *America – Before the war*

- *Europe – During the war*

---

<sup>15</sup> Cité par SCHWARTZ K. R., *Minimalists (20th Century Composers)*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 96.

<sup>16</sup> Sur un matériau parlé certes différent, un compositeur comme Peter Ablinger opère une décennie après Steve Reich une transcription beaucoup plus littérale des documents sonores dans son cycle en cours d'écriture *Voices and Piano* (1998 - ...) pour piano et bande, en jouant notamment sur leur analyse spectrale.

<sup>17</sup> Cette remarque est valable également pour la part sémantique de la parole. Le livret de *Different Trains* comprend quelques fautes de compréhension qui sont autant de projections subjectives du compositeur dans la parole de l'autre, relevées par Amy Lynn Wlodarski dans : « The Testimonial Aesthetics of *Different Trains* », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 63, n° 1, 2010, p. 99-141. Par exemple, la toute fin de l'œuvre rapporte par Rachella l'anecdote d'une femme qui chante dans le camp de concentration. Tandis que le témoin dit : « and they [les allemands] *laughed* to listen to the singing », Reich transcrit : « and they *loved* to listen to the singing » [nous soulignons]. Là où il y a de la moquerie, Reich entend et nous fait entendre quelque chose comme une appréciation esthétique.

- *After the war*

Les marqueurs temporels font apparaître une nette diachronie, organisée autour du repère de la guerre. En réalité, cette diachronie propre à la temporalité du récit est prise à l'intérieur d'une logique dialectique, lisible à la mention des marques spatiales : l'Amérique *versus* l'Europe, puis un troisième mouvement qui, en s'affranchissant de toute marque spatiale, semble résoudre cette antinomie.

Dans le premier mouvement « américain », animé par les voix de Virginia et Mr Davis, nous sommes dans la relation non pas d'un événement, mais d'un faisceau de souvenirs, d'une expérience itérative – les nombreux voyages en train – qui elle-même s'exprime de manière répétitive. Le livret ne se compose que de onze fragments de voix largement répétés à l'intérieur des sections qui leur sont dédiées. « One of the fastest trains », syntagme prononcé par Mr Davis, est répété pas moins de vingt et une fois à l'intérieur de sa section<sup>18</sup>. La séquence de syntagmes ne tisse aucun récit, si ce n'est la dérive paratactique du souvenir : « from Chicago to New York / one of the fastest trains / the crack train from New York / different trains every time<sup>19</sup>... » Chacun de ces fragments de paroles donne lieu à une section musicale bien particulière, avec son tempo spécifique et son contexte tonal. Reich passe d'une section à la suivante sans aucune préparation, à la manière d'un *cut* cinématographique<sup>20</sup>. Le régime d'écoute de la parole est conditionné par la musique : la formule mélodique de l'instrument seul anticipe la *speech melody* de quelques mesures, et prédispose donc la parole à être écoutée musicalement plutôt que sémantiquement.

Ce dispositif évolue subtilement vers la fin du premier mouvement, lorsqu'apparaissent dans le livret une suite de marqueurs temporels comme « in 1939 » ou « 1940 », indices d'une historisation progressive du propos. C'est aussi le moment où la texture instrumentale s'épaissit par l'adjonction d'un quatrième quatuor à cordes préenregistré sur bande (mes. 296). L'échantillon de voix et sa paraphrase mélodique sont alors énoncés en même temps, ce qui appelle cette fois une écoute plus sémantique de la parole. Cette caractéristique se poursuivra tout au long du second mouvement, enchaîné *attaca*. Les voix sont désormais celles des trois témoins, Paul, Rachel et Rachella, et si les sections sont bien plus courtes, le nombre des

---

<sup>18</sup> Sans compter son retour dans le troisième mouvement.

<sup>19</sup> « De Chicago à New York / l'un des trains les plus rapides / le meilleur train venant de New York / de New York à Los Angeles »

<sup>20</sup> Notons que parfois (par exemple entre la section « one of the fastest trains » et « the crack train from New York », mes. 132-138) les sons de sifflets de train, doublés par les violons, ont pour fonction d'assouplir les transitions entre les sections.

échantillons est bien plus important : 23, contre 11 dans le premier mouvement. Ils sont par ailleurs très peu répétés au cours de la section qui leur est dédiée. Un récit linéaire a remplacé l'évocation d'événements itératifs, et le climat musical a lui aussi changé : le motif-train qui parcourait tout le premier mouvement sous forme de doubles croches est ici ralenti de moitié, ce qui tend à reléguer le sémantème du train au second plan<sup>21</sup>. Du côté des phonogrammes figuratifs, des sirènes plaintives ont remplacé les sifflets de locomotive à vapeur qui peuplaient le premier mouvement.

Un basculement se produit à mi-parcours du second mouvement, centre exact de l'œuvre et passage clé dans le jeu dialectique mis en place par le compositeur. C'est le moment où sont réintroduits les éléments qui dénotaient le train dans le premier mouvement. Le motif-train revient alors sous sa forme initiale en doubles croches<sup>22</sup>, et s'associe au son des sifflets de locomotive doublés par les violons. Du point de vue de la narration, cela correspond au moment où les témoins européens évoquent leur déportation. Le train est ici l'élément commun des deux expériences, l'invariant structurel de l'œuvre présenté sous différents éclairages<sup>23</sup>.

Conformément à l'*Aufhebung* hégélienne, l'opposition mise en place par le compositeur va trouver dans le troisième et dernier mouvement, « After the war », une forme de dépassement. Il y a d'abord une conciliation symbolique : c'est le moment où les témoins européens émigrent vers les États Unis, résorbant l'opposition entre les deux espaces. Les voix des témoins américains Virginia et Mr Davis réapparaissent – même si elles ne font que répéter des syntagmes du premier mouvement, « from New York to Los Angeles » et « one of the fastest trains ». On note alors l'apparition de deux traits d'écriture, nouveaux dans cette œuvre mais familiers du compositeur : une écriture contrapuntique tout d'abord, qui rompt avec le schéma ayant cours dans les deux premiers mouvements d'une mélodie accompagnée par blocs

---

<sup>21</sup> Remarque à nuancer par les fréquents changements de tempi, qui relativisent la différence des valeurs rythmiques entre croches et doubles croches. Mais entre la noire à 99 battements par minute qui clôt le premier mouvement et la noire à 104 qui ouvre le second, le changement de tempo est quasi-insensible, tandis que le passage de la double-croche à la croche crée l'effet d'une multiplication par deux des durées.

<sup>22</sup> À ce moment de la partition, un procédé particulièrement emblématique de la musique occidentale apparaît alors que Reich s'était toujours refusé à l'employer : le *crescendo*. Plutôt que de jouer sur l'intensité, le passage reste cantonné à un faible *ambitus* de nuances, de *piano* à *mezzo forte*, ce *crescendo* s'appuie sur l'harmonie (des modulations fréquentes aboutissant mesure 185 à un accord de neuvième mineure, lui-même tendu) et le tempo (une accélération puis une décélération compensée par une multiplication par deux des valeurs rythmiques, de croche à double croche, créant *de facto* une accélération). On obtient alors un *crescendo* qui n'est nullement continu, mais qui progresse par « paliers », aussi discrets soient-ils.

<sup>23</sup> On note par exemple une différence d'éclairage harmonique entre les sifflets du premier mouvement et ceux du second. Toujours énoncés par deux notes jouées simultanément, les sifflets utilisent des intervalles plutôt consonants dans le premier mouvement : une succession de tierces mineures et majeures (mes. 22-28) ou une quarte juste (mes. 121). Lors de la réintroduction du train dans le second mouvement, mesure 186, les sifflets forment un intervalle dissonant de quarte augmentée (*do – fa* dièse).

successifs ; une mobilité de la basse en second lieu, enrichissant une harmonie qui jusque-là restait statique dans chaque section. Un espace semble s'ouvrir, riche de possibilités non explorées dans les premiers mouvements, à l'image des entrelacs contrapuntiques des dernières mesures de l'œuvre (section « and when she stopped singing, they said "more, more", and they applauded »), où l'écriture du quatuor à cordes s'émancipe proprement de la tutelle vocale.

## **Le négatif de la mémoire**

Il semble difficile de parler du travail de mémoire dans *Different Trains* sans évoquer son négatif. S'agissant de la Shoah, on sait le poids de la notion d'irreprésentabilité, tantôt comme impossibilité aporétique, tantôt comme interdit moral<sup>24</sup>. Ici, le témoignage est toujours celui d'un rescapé, c'est-à-dire celui de quelqu'un qui n'a pas vécu l'extermination<sup>25</sup>. La mémoire elle-même est sujette à des troubles ou des imprécisions, qui ont pu faire le lit des théories négationnistes.

Comment l'œuvre de Steve Reich se charge-t-elle alors de rendre compte de cette part négative de la mémoire ? Dans son article sur *Different Trains*<sup>26</sup>, Ann Lynn Wlodarski observe une parenté notable entre la structuration de l'œuvre par paliers discrets – répétitions puis *cut* – et une caractéristique du témoignage des rescapés : sa propension à la stagnation et à la répétition des mêmes faits. L'auteure fonde cette observation sur l'analyse archéologique des sources des témoignages : les entretiens vidéo dont s'est servi le compositeur. Elle y perçoit des comportements caractéristiques des témoignages liés à des événements traumatiques : le témoin répète faute de pouvoir dire le souvenir qui se dérobe au langage, puis brusquement, un pan entier du passé peut ressurgir, sans avoir été préparé d'aucune manière. Le procédé de répétition chez Reich s'accorde ainsi à la compulsion de répétition mise au jour par Freud, celle que Paul Ricœur associe à la « mémoire empêchée » :

« On se rappelle la remarque de Freud au début du premier texte : le patient répète au lieu de se souvenir. Au lieu de : la répétition vaut oublié. Et l'oubli est lui-même appelé un travail dans la mesure où il est l'œuvre de la compulsion de répétition, laquelle empêche la prise de conscience de l'événement traumatique [...] Dans des

---

<sup>24</sup> Pour une critique de la notion d'irreprésentable, voir le chapitre de Jacques Rancière intitulé « S'il y a de l'irreprésentable » dans *Le Destin des images*, Paris, Éditions La Fabrique, 2003, p. 125-153.

<sup>25</sup> Au sujet de cette aporie, voir AGAMBEN G., *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages, 1999.

<sup>26</sup> WLODARSKI A. L., art. cit.

circonstances particulières, des pans entiers du passé réputés oubliés et perdus peuvent revenir<sup>27</sup>. »

On pourrait toutefois discuter le rapprochement proposé par Ann Lynn Wlodarski entre répétition musicale et compulsion de répétition. Tout d'abord, le procédé est trop familier au compositeur pour être véritablement significatif dans le cadre précis de *Different Trains*. Les œuvres « documentaires » postérieures du compositeur, *The Cave* et *Three Tales*, reposent tout autant sur une structuration « en plateaux » alternant entre répétition littérale et *cut* de montage sans pour autant que l'on songe à parler de « mémoire empêchée ». Par ailleurs, la proposition pourrait aisément être retournée : c'est bien l'absence de répétition – ou du moins, la cessation de ce qui la conditionne : la pulsation – qui signifie ici le négatif de la mémoire. La fin du second mouvement nous en offre un exemple éloquent. À travers la parole de Rachella, elle met en scène l'arrivée des témoins au camp de concentration et se conclut sur un syntagme qui évoque clairement la crémation des corps (« *Flames going up in the sky, it was smoking* »). Ici s'exprime ce qui ne saurait être dit par le témoignage : la mort. Quelque chose d'unique dans l'œuvre de Reich se produit alors : la cessation de la pulsation. Les quatuors à cordes se figent sur un seul accord tenu, non pulsé, qui disparaît lentement jusqu'au silence.

Dans ses grandes lignes, l'œuvre de Reich peut être considérée comme une célébration d'une pulsation érigée comme principe premier, introduction et conclusion à toute énonciation musicale (voir *Music for Eighteen Musicians* et bien d'autres pièces). Si l'on excepte le cas particulier de *Pendulum Music* ou de certains passages dramaturgiques de *The Cave*, à aucun autre moment de son œuvre la pulsation vient à disparaître comme ici. Cette fin du second mouvement peut être alors comprise comme une figuration de la mort à l'intérieur même de la poétique musicale et plus seulement dans le champ du discours testimonial. Voici par conséquent le cas particulièrement remarquable d'une œuvre qui coupe son propre principe vital afin de figurer en négatif une expérience dont aucun mot ne pourrait rendre compte.

## Bibliographie

AGAMBEN Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages, 1999.

GIRARD Johan, *Répétitions, l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*,

---

<sup>27</sup> RICŒUR P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 576.

Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

NYMAN Michael, *Experimental music, Cage et au-delà*, Paris, Allia, 2005.

RANCIÈRE Jacques, *Le Destin des images*, Paris, Éditions La Fabrique, 2003.

RANCIÈRE Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2001.

REICH Steve, *Écrits et entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1981.

RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966

SCHWARTZ K. Robert, *Minimalists (20th Century Composers)*, Londres, Phaidon Press, 1996.

WLODARSKI Amy Lynn, « The Testimonial Aesthetics of *Different Trains* », dans *Journal of the American Musicological Society*, vol. 63, n° 1, 2010.

# ***LES AUBES ÉCARLATES* DE LÉONORA MIANO : CONTRE L'OUBLI DE L'HISTOIRE, DES ARCHIVES À RÉINVENTER**

Marie BULTÉ  
*Université de Lille*

**Résumé :** *Les Aubes écarlates* (2009) de la romancière camerounaise Léonora Miano se construit autour d'un va-et-vient entre le passé et présent : si la diégèse se déploie dans la temporalité d'une guerre civile contemporaine, cette dernière est sans cesse perturbée, hantée, par une strate historique plus ancienne, celle de la traite négrière. Sous forme de voix spectrales, les morts sans sépulture, ceux qui ont été engloutis par l'océan lors de la traversée, ceux qui n'ont pas laissé de traces, prennent la parole pour conjurer l'oubli dans lequel ils sont plongés. Le texte de la romancière camerounaise tente alors de réinventer des archives face à ces deux béances – absence de traces matérielles et mémorielles – qui redoublent la béance de l'océan perçu comme gouffre<sup>1</sup>. Réinventer des archives, c'est tenter de pallier les archives lacunaires de l'histoire officielle mais c'est aussi, dans le cadre d'une écriture romanesque, revendiquer la force de la fiction face au référent historique. Le roman de Léonora Miano peut-il faire figure, en définitive, d'« archive idéale »<sup>2</sup> de l'Histoire ?

Au cœur du chaos de la guerre contemporaine qui sévit dans le roman de Léonora Miano, *Les Aubes écarlates* (2009), une strate historique plus ancienne ne cesse d'envahir la diégèse : la traite négrière transatlantique. La romancière camerounaise tisse ainsi ensemble passé et présent. Ayané, personnage féminin principal du roman, essaye de survivre à la guerre civile qui déchire un état africain au nom fictionnel de « Mboasu » – qui signifie en douala<sup>3</sup> « notre pays » – et est hantée par les voix des morts de la traite, engloutis par l'océan lors de la traversée et prenant la parole pour conjurer l'oubli dans lequel ils sont plongés.

Il est d'usage de définir l'histoire immédiate – « la partie terminale de l'histoire contemporaine<sup>4</sup> » selon l'historien Jean-François Soulet – au regard de l'impossibilité

---

<sup>1</sup> Cf. Édouard Glissant dans *Poétique de la Relation* (1990).

<sup>2</sup> BOUJU E., *La Transcription de l'histoire – Essai sur le roman européen de la fin du XXème siècle*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2006, p. 133.

<sup>3</sup> Il s'agit d'une langue parlée au Cameroun.

<sup>4</sup> SOULET J.-F., *L'Histoire immédiate*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 2841, 1994, p. 3-4.

d'accéder aux archives publiques, ces dernières étant closes<sup>5</sup>. Pourtant, dans le roman de Léonora Miano, le manque d'archives n'est pas problématisé pour la strate diégétique abordant l'immédiat de la guerre civile. Si les archives font défaut, ce n'est donc pas en raison d'un délai légal d'accessibilité mais du fait d'un oubli de l'histoire : l'oubli des esclaves morts durant la traversée de l'océan Atlantique au temps de la traite négrière qui eut cours du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle.

Selon l'écrivain espagnol Rafael Torres, « la littérature raconte ce que l'Histoire oublie<sup>6</sup> ». Il s'agira, dès lors, de voir en quoi *Les Aubes écarlates* de Léonora Miano s'inscrivent contre le non-dit historique. Ce non-dit se matérialise d'abord dans le manque d'archives documentaires mais aussi de monuments, condamnant les engloutis à l'oubli : c'est l'histoire elle-même qui s'est abîmée dans un gouffre. Face à cette absence des traces, à la fois matérielles et mémorielles, nous verrons comment *Les Aubes écarlates* renouent avec l'histoire par le biais de voix spectrales. Ces dernières font-elles alors figures d'archives réinventées par la force de la fiction ? Est-ce le roman lui-même qui, par leur intermédiaire, se fait « archive idéale<sup>7</sup> » de l'histoire ?

## **Quand les traces matérielles et mémorielles font défaut**

### *L'absence de traces*

Le titre du roman de Léonora Miano supporte plusieurs interprétations matérialisant l'entrelacement constant du passé et du présent dans le récit. À un premier niveau de lecture, ce titre pourrait renvoyer à la situation actuelle du pays présenté dans la diégèse, situation de guerre et de sang. Le réseau sémantique de la couleur rouge se retrouve, en effet, dans les titres des parties traitant de l'histoire immédiate, tels que « latérite » ou « embrasements ». À l'inverse, le titre des passages enchâssant les voix spectrales des naufragés de la traite est toujours « exhalaisons ». Pourtant, le titre du roman apparaît dans un passage énoncé par les voix spectrales, dans le creux d'une périphrase : « Vois comme l'aurore est rouge,

---

<sup>5</sup> « Nous pensons que, avec ou sans archives officielles, l'histoire peut et doit s'écrire, et que le travail de l'historien reste possible », *Ibid.*, p. 4.

<sup>6</sup> HEMON A., HAKOLA T., ALMASSY E. et TORRES R., *De la mémoire du réel à la mémoire de la langue : Réel, fiction, langage*, Nantes, France, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 55.

<sup>7</sup> BOUJU E., *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2006, p. 133.

interminablement<sup>8</sup>. » Dès lors, l'aube écarlate s'interprète avant tout comme l'origine mortifère de la traite négrière :

« La traite était à inscrire au patrimoine tragique du genre humain. Parce qu'elle avait impliqué des régions différentes du monde. Parce que les bourreaux n'avaient pas été que d'un côté. Parce qu'elle était, à cette échelle-là, le premier crime contre l'humanité dont on ait gardé trace<sup>9</sup>. »

La traite, explicitement nommée, prend une triste valeur paradigmatique : elle marque l'origine de l'histoire sanglante du Mboasu. Or c'est le substantif « trace » qui retient également l'attention dans le passage cité. S'il est évident que la traite négrière a fait l'objet de travaux historiographiques<sup>10</sup>, qu'elle possède des archives – des traces documentaires –, certains, en revanche, n'ont pas laissé de traces. Il s'agit des raziés n'ayant jamais atteint les Caraïbes, engloutis dans l'océan Atlantique. Ce dernier est perçu comme un gouffre – qui redouble celui de la cale du bateau<sup>11</sup> – et comme un cimetière par Édouard Glissant. Or la poétique de cet écrivain martiniquais dialogue explicitement avec le roman de Léonora Miano, celui-ci étant cité en postface des *Aubes écarlates* :

« Ce gouffre est un non-dit des cultures mondiales : toutes les humanités sont filles de ce gouffre-là. Tant que l'on n'aura pas établi la réalité de cet immense cimetière qu'est l'Atlantique, il manquera quelque chose à l'imaginaire des humanités<sup>12</sup>. »

Édouard Glissant pointe bien ici un non-dit de l'histoire de la traite. Ces victimes perdues durant la traversée sont prises dans l'entre-deux : plus totalement africaines et pas encore caribéennes, elles n'appartiennent donc à aucun espace. De plus, ces victimes n'ont laissé aucune trace d'elles-mêmes, il n'y a pas eu de dépouilles. Les seules traces que l'on pourrait donc espérer seraient celles des archives, documents d'ordre historique. Or, dans le roman de Léonora Miano, leur absence est au contraire pointée et vient redoubler la béance de l'océan.

---

<sup>8</sup> MIANO L., *Les Aubes écarlates* [2009], Paris, Plon, 2011, p. 117.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 197-198.

<sup>10</sup> À cet égard, nous pouvons notamment penser aux travaux de l'historien français, Olivier Pétré-Grenouilleau.

<sup>11</sup> Cf. le premier chapitre de *Poétique de la Relation* (1990) d'Édouard Glissant intitulé « La barque ouverte ».

<sup>12</sup> GLISSANT É., cité par MIANO L., *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 260.

## *Les lacunes des archives documentaires*

Les traces historiques manquantes, ce sont d'abord les archives au sens strict du terme, à savoir les documents. L'historiographie se fonde sur l'archive documentaire comme le confirment les propos de l'historien François Dosse : « L'historien va alors limiter son rôle au contrôle de la véracité des événements relatés grâce à ses sources documentaires<sup>13</sup>. » Le document, c'est la trace écrite, support du travail historiographique. Or, dans *Les Aubes écarlates*, le travail historiographique est lacunaire, preuve d'un manque d'archives :

« Peut-être exercerait-elle [Epupa] le métier de chercheuse en Histoire auquel elle se destinait, avant de se précipiter un matin dans les rues, déchirant ses vêtements. La veille, il n'y avait rien eu d'extraordinaire. Elle avait seulement passé la journée à lire un énième livre sur le commerce triangulaire, entendant, à mesure qu'elle tournait les pages, le lourd silence du Continent [substantif qui sert à désigner l'Afrique dans le roman] sur le sort des razziés<sup>14</sup>. »

La folie du personnage d'Epupa est ici attribuée à un silence historique qui indique une insuffisance des archives ne pouvant donner lieu à un réel travail historiographique. De plus, ces dernières ont comme fonction première de permettre à l'historien de nommer l'événement, comme le rappelle François Dosse en insistant, dans la continuité d'Arlette Farge<sup>15</sup>, sur « le rôle de l'historien construisant, fixant l'événement en le nommant à partir de lambeaux et fragments archivistiques<sup>16</sup> ». Or un autre passage du roman, énoncé par les voix spectrales des razziés, consacre l'échec du travail historiographique :

« L'Histoire ne sait nous *nommer*, qui ne passâmes pas le milieu, emmurés dans l'impensable de la traversée. Les musées qui présentent les trop rares archives de ces temps, offrent à la vue du visiteur l'image exacte de l'entassement au fond de cale. Nous connaissons cela, mieux que quiconque, mais nous savons aussi l'indescriptible. L'*intraçable*. L'irreprésentable<sup>17</sup>. »

Les archives ne peuvent rendre compte de cette chute dans l'océan. « L'*intraçable* » c'est le manque de traces non suppléées par le document d'archives.

---

<sup>13</sup> DOSSE F., *Renaissance de l'événement*, Paris, PUF, 2010, p. 41.

<sup>14</sup> MIANO L., *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 246-247.

<sup>15</sup> FARGE A., « Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux », BENS A. et FASSIN E. (dir.), *Terrain*, n° 38, *Les Sciences sociales face à l'événement*, mars 2002, p. 67-78.

<sup>16</sup> DOSSE F., *Renaissance de l'événement*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>17</sup> MIANO L., *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 117 [Nous soulignons].

## *Des monuments non édifiés*

Si la trace comme document d'archives fait défaut dans le roman, celle d'un autre ordre manque également : il s'agit des monuments. Ces derniers, à l'inverse du document, ne sont pas naturellement associés au domaine des archives. Pourtant, Krzysztof Pomian, dans un article paru dans *Les Lieux de mémoire* de Pierre Nora, assimile les monuments aux documents d'archives :

« Les monuments, de leur côté, peuvent être abordés pour y chercher des références à des faits visibles qu'ils comportent, parfois à l'insu de leurs auteurs ou de leurs promoteurs mêmes : au travail qui les a produits, aux événements qui les ont suscités, à certains usages de l'époque dont ils témoignent involontairement. Ils sont alors traités comme des documents. Entre le monument et le document, il n'y a donc pas de coupure<sup>18</sup>. »

Le monument, ainsi défini, fait partie de l'ensemble des archives. S'il fait défaut, son absence consacre l'oubli de l'histoire. Dans le roman, l'absence de monuments revient comme un *leitmotiv* dans les propos des voix spectrales. En particulier, tout ce qui relève de la catégorie large des monuments aux morts est introuvable dans le pays nommé Mboasu. Évidemment, c'est le tombeau des défunts qui manque en premier lieu. Le contexte historique a rendu l'enterrement, au sens premier du terme, proprement impossible :

« Chaque jour nous visitons le lieu où fut enterré le placenta de nos vagissements. Et, chaque jour, nous cherchons de même, le lieu où furent conservés nos restes. Nulle part, nous ne voyons cet endroit. Nulle stèle ne nous conte aux vivants<sup>19</sup>. »

Ce scandale de l'impossible sépulture<sup>20</sup> aurait pu être pallié par des rites compensatoires<sup>21</sup>, par l'édification de monuments aux morts, mais cela n'a pas été le cas :

« Il existait, bien entendu, des ruines témoignant du commerce triangulaire. Certains ports négriers étaient devenus des lieux de pèlerinage. Pourtant, le Continent n'avait pas érigé de monument à la mémoire de ses morts<sup>22</sup>. »

---

<sup>18</sup> POMIAN K., « Les archives », NORA P. (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, p. 4003.

<sup>19</sup> MIANO L., *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>20</sup> Le scandale, renvoyant étymologiquement à la chute, est originellement celui de la chute dans l'océan.

<sup>21</sup> Giorgio Agamben mentionne l'importance des rites funèbres, prenant racine « dans la strate la plus archaïque du droit », pour « empêcher l'âme des morts [...] de demeurer dans le monde des vivants comme une présence menaçante » (AGAMBEN G., *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. de l'italien ALFERI P., Paris, Rivages, 2000, p. 101).

<sup>22</sup> MIANO L., *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 196-197.

Les monuments aux morts sont absents, entérinant l'absence de traces matérielles. Or ces derniers sont intimement liés à la mémoire collective. Les monuments aux morts font partie des « lieux de mémoire » circonscrits dans l'ouvrage dirigé par Pierre Nora<sup>23</sup>, ils permettent l'entretien d'un sentiment d'appartenance à une communauté. Sans eux, le collectif se dissout alors dans l'oubli de son passé. D'ailleurs, le terme de « monument » est lié étymologiquement au verbe latin *monere* « faire souvenir » : sans monuments, propices à la commémoration, c'est l'oubli qui l'emporte.

### *Des traces mémorielles absentes*

L'absence de traces mémorielles est ainsi une conséquence de ces traces matérielles manquantes. L'oubli est ce qui empêche la cohésion d'un collectif dans le roman dont la guerre civile rend compte. Mais ce collectif dépasse les frontières du pays nommé Mboasu puisqu'il renvoie, de manière large, à l'Afrique et sa diaspora – procédant précisément de la traite négrière – comme le suggère Léonora Miano dans la postface : « Il s'agissait également d'étreindre les peuples subsahariens et leur diaspora, non pas dans l'indifférenciation, mais dans la reconnaissance d'une matrice commune<sup>24</sup>. » Il manque une réelle « conscience diasporique<sup>25</sup> » du fait de l'oubli des Subsahariens concernant le sort des esclaves razzisés. Dans cette perspective, un passage du roman focalisé sur le docteur Sontané, personnage féru d'histoire mais qui commence à se rendre compte de l'ampleur de sa méconnaissance et, plus globalement, de l'oubli dont font preuve les habitants de son pays, dialogue étroitement avec le paratexte :

« Sans doute la diaspora issue des anciennes razzias souffrait-elle du silence subsaharien sur le sujet. Sans doute avait-elle besoin, elle aussi que des lieux de mémoire soient bâtis sur la Terre Mère. On n'avait que trop tardé<sup>26</sup>. »

---

<sup>23</sup> NORA P. (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>24</sup> MIANO L., *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 256. Ce passage pourrait renvoyer également à la pensée d'Édouard Glissant qui fait de la cale du bateau un « gouffre-matrice » (*Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 18). Léonora Miano prolonge ici la pensée du Martiniquais en faisant de l'abîme marin une matrice à même de fédérer l'espace caribéen et africain : les naufragés pris dans un non-lieu sont aussi dans un entre-deux à même de réunir les deux espaces.

<sup>25</sup> MIANO L., *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 199.

L'historiographie du Mboasu n'a pas intégré cette part de l'histoire, les raziés morts durant la traversée n'appartiennent donc pas à la mémoire collective. Sans lieux de mémoire, sans archives, l'on aboutit à l'oubli. C'est pourquoi, les voix spectrales qui résonnent dans le roman de Léonora Miano ne sont pas seulement en quête de documents ou de monuments mais, plus globalement, en quête de mémoire : « Qu'est-ce qu'une journée du souvenir pour ceux dont la généalogie se confond avec le premier matin du monde ? Qu'on nous donne la route<sup>27</sup>. » Cette mémoire refoulée revient alors sous la forme d'une hantise. Du moins, pour deux personnages du roman : Ayané, personnage principal, et Epa, un enfant-soldat. Chacun pense d'abord rêver avant de croire en la réalité de ces voix spectrales.

Selon l'analyse de François Dosse, pour que l'événement existe, une chaîne de communication est nécessaire. Cette chaîne de communication comprend trois pôles, émission, diffusion et réception<sup>28</sup>, et il incombe à l'historien de la mettre en place. Or, on l'a constaté, l'oubli n'a pas pu être conjuré par un travail historiographique faisant revivre le passé à partir de ses traces. Dès lors, ce sont les voix faisant irruption dans le roman qui rétablissent, directement, cette chaîne de communication. Ces voix sont d'abord isolées dans le roman, subordonnées au titre « exhalaisons » et marquées par une typographie particulière, les italiques. Mais ces voix prennent progressivement de plus en plus de force, investissent pleinement la vie des personnages – et leur mémoire – en apparaissant au sein même des parties centrées sur la guerre civile. Enfin, ces voix vont jusqu'à s'incarner, prendre chair dans le nouveau-né que porte Epupa, celle dont tout le monde croit qu'elle a perdu la raison et qui prend ainsi la figure d'une passeuse, d'une médiatrice de l'invisible :

« L'enfant à naître s'était adressé à elle, en quelque sorte, dans un langage sans paroles qu'elle avait pourtant décrypté [...]. Il était la voix qui parlait à travers elle, lorsqu'elle s'élançait, échevelée, à travers les artères de Sombé, pour s'adresser au peuple [...]. Laisse-nous habiter ta chair pour nous faire entendre. Ensuite tu seras libre<sup>29</sup>. »

Par la force de ces souffles, de ces « exhalaisons », à même de raviver la mémoire, les personnages ne sont plus des « sans-mémoire », mot-valise qui apparaissait au début du roman<sup>30</sup>. Alors que l'histoire est privée de sa source factuelle que sont les archives, la

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>28</sup> DOSSE F., *Renaissance de l'événement*, *op. cit.*, p. 173.

<sup>29</sup> MIANO L., *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 244-246.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 13.

romancière investit ce manque par l'imagination, allant jusqu'au surnaturel. Léonora Miano fait ainsi de ce vide un espace de création. L'oubli des origines, devenu trauma, ressurgit violemment sous la forme de voix spectrales en déstructurant aussi bien le tissu narratif que le réalisme de l'œuvre. C'est alors dans cette lutte romanesque contre l'oubli que des archives peuvent être réinventées.

## **Des archives à réinventer**

### *La revenance de l'histoire*

Selon Jean-François Hamel, la « revenance » est une caractéristique de l'histoire depuis le régime moderne d'historicité qu'il fait remonter au XIX<sup>e</sup> siècle, ce régime souhaitant marquer une rupture nette avec le passé et ses morts. Les morts, qui ne sont plus au cœur de l'historiographie, ne peuvent donc que « revenir » sous forme de spectres :

« Les poétiques de l'histoire de la modernité, dont l'historiographie n'est somme toute qu'un avatar, ont pour finalité de faire entendre les morts aux vivants en usant de la répétition comme d'un passage entre les uns et les autres, entre le passé et le présent, entre l'oubli et la mémoire<sup>31</sup>. »

La répétition est bien un paradigme pertinent pour le roman de Léonora Miano. En effet, les spectres se disent responsables du chaos contemporain qui règne au Mboasu : « Qu'il soit fait clair pour tous que le passé ignoré confisque les lendemains [...]. Qu'il soit fait clair pour tous que rien ne sera reconstruit, chez ceux qui n'assurèrent pas notre tranquillité<sup>32</sup>. » C'est ainsi parce que l'histoire a été oubliée qu'elle se répète :

« Comprends ce que nous disons : le linceul qui ne nous fut pas tissé voile la face du Continent. Son ombre est sur les jours de cette terre. Nous sommes las de sévir [...]. Nous sommes las de semer la mort, de torturer l'espérance. Pourtant, nous l'avons déjà dit : nous ne pouvons agir que selon notre essence actuelle, et nous ne sommes que mort<sup>33</sup>. »

---

<sup>31</sup> HAMEL J.-F., *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 17.

<sup>32</sup> MIANO L., *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 13-14.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 179-180.

Ces voix spectrales sont ainsi devenues des Furies, des entités persécutrices qui châtient les habitants du Mboasu. La guerre civile du roman s'interprète donc comme retour du chaos de la traite négrière, non écrit par l'historiographie et donc non dépassé. Le roman de Léonora Miano devient le lieu d'une « expérience du passé à même le présent, donnant l'impression de vivre dans le royaume des morts ou dans la roue infernale d'un éternel retour de l'histoire<sup>34</sup> ». Ce passé qui hante est éminemment historique : les morts reviennent sous forme spectrale pour réclamer leur dû aux vivants qui est précisément l'écriture de l'histoire. Ainsi, le seul moyen de se libérer des spectres – et de reconstruire l'avenir du pays – est de fixer l'histoire. Pour ce faire, des archives sont à réinventer. Si, comme nous le mentionnions en préambule, l'histoire immédiate se caractérise par le manque d'archives publiques, dans *Les Aubes écarlates*, celle de la guerre civile est davantage encore caractérisée par le manque d'archives sur les naufragés de la traite.

### *Les voix spectrales comme archives*

C'est alors le phénomène de revenance de l'histoire qui se fait le support de la réinvention de traces, voire de la réinvention d'archives. Ces voix spectrales peuvent, en effet, être considérées comme des *mimèsis* formelles<sup>35</sup> du témoignage au sein d'un cadre pragmatique fictionnel. La dimension oculaire – caractéristique déterminante pour parler de témoignage, selon le sociologue Renaud Dulong<sup>36</sup> – est bien présente. Nous pouvons ainsi relever l'anaphore construite sur la répétition du syntagme « nos yeux » dans le passage suivant, tiré des propos des voix spectrales :

« Ils ne savent rien de nos yeux écarquillés sous les flots.  
Nos yeux qui voulaient regagner le village.  
Nos yeux rebelles, privés de nourriture, pendus, jetés par-dessus bord.  
Nos yeux récitant leur généalogie pour préserver l'identité, jusqu'à en perdre la raison<sup>37</sup>. »

---

<sup>34</sup> HAMEL J.-F., *Revenances de l'histoire*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>35</sup> La *mimèsis* formelle est définie par Michal Glowinski comme « une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires ou extralittéraires, ainsi que selon un procédé relativement commun du langage ordinaire » (« Sur le roman à la première personne », in GENETTE G. (éd.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992, p. 234).

<sup>36</sup> Le témoin, selon Renaud Dulong, est celui qui a « vu, entendu, vécu » un événement (DULONG R., *Le Témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. de l'EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 1998, p. 13).

<sup>37</sup> MIANO L., *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 37.

Ces voix acquièrent le statut de témoignage sur ces temps révolus. Mais le témoignage appartient-il aux archives ? Selon Paul Ricœur, les témoignages oraux,

« ne constituent des documents qu'une fois enregistrés ; ils quittent alors la sphère orale pour entrer dans celle de l'écriture et s'éloignent ainsi du rôle du témoignage dans la conversation ordinaire. On peut dire alors que la mémoire est archivée, documentée. Son objet a cessé d'être un souvenir, au sens propre du mot<sup>38</sup>. »

Dans *Les Aubes écarlates*, les témoignages restent dans la sphère de l'oralité, à l'état de souffles : nous ne sommes pas encore dans la phase documentaire qui marque, selon Ricœur, le passage du témoignage oral à la source archivistique. Pourtant, François Dosse dote la tradition orale d'une valeur d'archives documentaires pour l'historien, en particulier lorsqu'il s'agit de transmettre la mémoire des vaincus<sup>39</sup>. Cette transmission orale du récit des vaincus est pertinente pour la situation historique de l'Afrique. Ainsi, Alexie Tcheuyap a par exemple contesté l'institutionnalisation des méthodes archivistiques en vigueur en Occident en ce qui concerne le témoignage. Selon lui, la « mémoire des vaincus » ne cadre pas avec l'écrit<sup>40</sup>. Il est dès lors possible de considérer ces témoignages spectraux comme des archives orales réinventées dans le roman. Or il s'agit de donner tout son sens à cette réinvention. Ici, la force de la fiction se déploie pour laisser entendre les seuls témoins pouvant attester de l'événement particulier qu'est l'expérience du gouffre de l'océan, à savoir les témoins intégraux, selon la terminologie qu'emploie Primo Levi dans *Les Naufragés et les rescapés* :

« Je le répète : nous les survivants, ne sommes pas les vrais témoins. [...] Nous les survivants, nous sommes une minorité non seulement exigüe, mais anormale : nous sommes ceux qui [...] n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets, mais ce sont eux, les « musulmans », les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. Eux sont la règle, nous, l'exception<sup>41</sup>. »

---

<sup>38</sup> RICŒUR P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000, p. 226.

<sup>39</sup> « Les revendications des mémoires vaincues et enfouies par la grande histoire ont fait revenir sur l'avant-scène la communication orale comme vecteur signifiant dans la transmission d'événements majeurs constitutifs de communautés de vie. » (DOSSE F., *Renaissance de l'événement*, op. cit., p. 288).

<sup>40</sup> TCHEUYAP A., « Mémoire et violence chez Ahmadou Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 31-50.

<sup>41</sup> LEVI P., *Les Naufragés et les rescapés*, trad. de l'italien MAUGÉ A., Paris, Gallimard, 1997, p. 82.

Dès lors, seule la fiction permet de conférer aux témoignages devenus archives une force à même de faire entendre les « engloutis », également au sens propre dans le cas de la traite. Avec ces exhalaisons, Léonora Miano réinvente des archives à l'histoire lacunaire dans une perspective éthique qui rend justice à ces oubliés.

### *Le roman comme archive ?*

Or le roman de Léonora Miano ne va-t-il pas au-delà de la réinvention d'archives – enchâssées dans le dispositif diégétique – pour se faire lui-même archive ? *Les Aubes écarlates* seraient ainsi à considérer comme un monument aux morts, type particulier de trace archivistique, en faisant entendre ces voix des naufragés, en les inscrivant au cœur du texte. Ainsi, le roman se fait-il *sema*, à la fois signe et tombeau en grec. L'œuvre de la Camerounaise devient un équivalent scripturaire du rite de la sépulture, rite de l'ordre du symbolique comme le texte en fait lui-même la suggestion :

« Nous savons ce que tu es sur le point de répondre, pour disculper ceux qui ne s'acquittèrent pas du plus sacré des devoirs. Notre chair leur était devenue inaccessible [...]. Simplement, tu sais comme nous qu'une telle excuse ne vaut pas, qu'elle ne vaut rien. Les usages de nos peuples ont prévu ce cas. La mise en terre symbolique des corps perdus. À la suite des disparitions qu'on soupçonnait sans retour, une tombe était creusée. En son fond, un tronc d'arbre était jeté. Au-dessus, on énonçait prières et incantations, afin que l'Unique trace une route aux défunts. C'est cela que nous cherchons, que nous ne trouvons pas. Le lieu à partir duquel nous devons pénétrer dans l'autre monde<sup>42</sup>. »

Le roman en son entier peut être considéré comme ce lieu que cherchent les spectres. Un lieu qui rend hommage aux disparus en leur déléguant la parole, un lieu qui ravive leur souvenir. Ce faisant, le roman s'élève à la même ambition que l'historiographie elle-même telle que la définit l'historien Michel de Certeau :

« D'une part, au sens étymologique et quasi-religieux du terme, l'écriture joue le rôle d'un *rite d'enterrement*, elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction *symbolisatrice*, elle permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé, et elle ouvre ainsi au présent un espace propre : « marquer » un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi

---

<sup>42</sup> MIANO L., *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 12.

redistribuer l'espace des possibles, [...] utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants<sup>43</sup>. »

Le symbole est de mise, aussi bien dans l'approche fictionnelle qu'historiographique. Par cette mise en terre symbolique des morts, le roman s'érige en stèle. La romancière éclaire l'histoire en faisant entendre ces voix spectrales qui revivifient les traces du passé. Le roman entier devient ainsi un lieu de mémoire. En ce sens, ce roman de Léonora Miano peut être qualifié d'« archive idéale » de l'histoire, hypothèse que nous émettions au début de l'article, c'est-à-dire une « utopie textuelle<sup>44</sup> », selon l'expression d'Emmanuel Bouju, qui permet de conjurer le manque d'archives historiques.

### **Conclusion : « Sankofa »**

Réinventer des archives c'est tenter de reconstruire ce qui a été oublié mais c'est aussi, dans le cadre d'une écriture romanesque, revendiquer la force de la fiction face au référent historique pour faire *in fine* de l'œuvre même un lieu de mémoire. Or si *Les Aubes écarlates* se font lieu de mémoire c'est, en définitive, le lecteur lui-même qui est invité à se souvenir. Le roman de Léonora Miano est sous-titré du syntagme « Sankofa cry ». « Sankofa » est le mot qui reste dans la mémoire des personnages après avoir entendu les voix spectrales. Une note de l'auteure nous en donne la signification :

« *Sankofa* est un mot akan, qui signifie *retour aux sources*, ou *retourne chercher ce qui t'appartient*, selon les traductions. Plus largement, cela fait référence à la nécessité de connaître le passé pour avancer<sup>45</sup>. »

Par conséquent, c'est dans cette dernière dimension de commandement, d'injonction, que réside peut-être tout l'enjeu archivistique de cette œuvre. Selon le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey, « archive » est le dérivé indirect du verbe grec *arkhein* qui signifie « commander<sup>46</sup> ». Avec ces voix d'outre-tombe, ou plutôt d'outre-océan, le roman se fait archive dans le sens d'une injonction à rendre justice aux morts ne serait-ce qu'en les lisant,

---

<sup>43</sup> DE CERTEAU M., *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 118.

<sup>44</sup> BOUJU E., *La Transcription de l'histoire*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>45</sup> MIANO L., *Les Aubes écarlates*, *op. cit.*, p. 66 [note de bas de page].

<sup>46</sup> Jacques Derrida exploite ce sens étymologique du terme « archive » dans son essai *Mal d'archive* (1995).

injonction qui répond à celle des voix spectrales elles-mêmes : « Que nos déchirures soient lues de par le monde, pour être, dans la conscience du monde, au-delà de l'effroi, l'expérience de chacun<sup>47</sup>. » La responsabilité est alors laissée en dernier lieu au lecteur de s'unir à la commémoration.

## Bibliographie

AGAMBEN Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. de l'italien ALFERI Pierre, Paris, Rivages, 2000.

BOUJU Emmanuel, *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2006.

DE CERTEAU Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

DOSSE François, *Renaissance de l'événement*, Paris, PUF, 2010.

FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire. Approche des situations et des acteurs sociaux », in BENSA Alban et FASSIN Éric (dir.), *Terrain*, n° 38, *Les sciences sociales face à l'événement*, mars 2002, p. 67-78.

GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

LEVI Primo, *Les Naufragés et les rescapés*, trad. de l'italien MAUGÉ André, Paris, Gallimard, 1997.

MIANO Léonora, *Les Aubes écarlates*, Paris, Plon, 2011.

POMIAN Krzysztof, « Les archives », in NORA Pierre (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, p. 3999-4067.

RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000.

SOULET Jean-François, *L'Histoire immédiate*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 2841, 1994.

TCHEUYAP Alexie, « Mémoire et violence chez Ahmadou Kourouma », *Études françaises*, vol. 42, n° 3, 2006, p. 31-50.

---

<sup>47</sup> MIANO L., *Les Aubes écarlates*, op. cit., p. 179.



## **INITIALS MM (MARILYN CHEZ LES AUTRES)**

Éric THOUVENEL  
*Université Rennes 2*

**Résumé :** Vue, revue, reprise, caricaturée, rêvée, réinventée... Les comparutions *post mortem* de l'actrice Norma Jean Mortenson (1926-1962), mieux connue sous le nom de Marilyn Monroe, dépassent de loin le nombre des rôles qu'elle a effectivement interprétés au long de sa fulgurante carrière. Cet article se propose de traiter des réappropriations de Marilyn Monroe à titre de motif iconographique, de la fin des années 1950 à nos jours et chez des cinéastes très différents. Qu'il s'agisse de faire de l'actrice le support d'une critique des images dont elle aura été l'une des plus célèbres victimes, ou de redonner voix à celle qui, entre toutes, en fut privée, emprisonnée qu'elle était dans sa propre iconicité, c'est bien toujours d'un enfer de la représentation que traitent ces films, et dont on aimerait ici parcourir les cercles descendants.

« Nous pouvons maintenant dégager un des traits fondamentaux du culte des stars. Fétichistes, mentales, mystiques, l'appropriation, l'assimilation et la dévoration sont des modes divers d'identification<sup>1</sup>. »

S'il est quelqu'un qui a été vu, revu, repris, caricaturé, rêvé, réinventé dans la vaste histoire des images et plus précisément dans celle des images en mouvement, c'est bien Marilyn Monroe. Hormis peut-être Jésus de Nazareth et Ernesto Che Guevara, en effet, il n'est guère de personnalités qui soient parvenues, avec ou – le plus souvent – sans leur consentement, à un tel degré d'incandescence ou de saturation iconographique. Pour le formuler de façon un peu plus prosaïque, on pourrait dire que les représentations *post mortem* de l'actrice Norma Jean Baker (1926-1962), mieux connue sous le nom de Marilyn Monroe, dépassent allègrement le nombre des rôles qu'elle a effectivement interprétés au long de sa courte et fulgurante carrière, soit trente-trois longs métrages tournés entre 1947 et 1962, dont six où elle ne fut pas créditée au générique et un qui n'a jamais été achevé.

Marilyn Monroe est ce qu'il est banalement convenu d'appeler une « icône du XX<sup>e</sup> siècle ». Un siècle dont il est tout aussi banal de rappeler que les personnages médiatiques, au

---

<sup>1</sup> MORIN E., *Les Stars* (1957), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p. 87.

premier rang desquels les *stars* de cinéma, y ont fait figure d'idoles autant que d'icônes, comme autant de contrepoids matérialistes et un peu dérisoires au sentiment de la perte du sacré. Un siècle au cours duquel les églises se vident, mais où les magasins se remplissent et où pullulent les représentations, comme celles du visage et du corps de Marilyn Monroe, au cinéma bien sûr mais également sur les cimaises des musées (Andy Warhol, *passim*), sur des affiches, des T-shirts, des tasses à café, des porte-clés, des tapis de souris, des bougies, des boîtes de gâteaux, des crayons, des serviettes de bain, etc.

L'image de Marilyn Monroe figure donc, et particulièrement depuis son décès tragique, sur toutes sortes d'objets de consommation courante. Mais elle est aussi, depuis une dizaine d'années au moins, très en vogue au-delà du cercle de la culture populaire. Les quarantième et cinquantième anniversaires de sa mort, en 2003 et 2013, ont en effet fourni l'occasion de multiplier les hommages et d'entamer, puis d'entériner, ce que l'on peut qualifier de véritable procès en révision. Qu'il s'agisse en effet de romans<sup>2</sup>, d'expositions<sup>3</sup>, de la publication de ses écrits intimes<sup>4</sup> ou encore d'ouvrages photographiques, d'articles de presse, de films documentaires<sup>5</sup> ou de *biopics*<sup>6</sup>, c'est en gros une seule et même idée qui prévaut aujourd'hui, réitérée jusqu'à la caricature : nous serions passés, des années durant, à côté de la « véritable » Marilyn Monroe, qu'il faudrait donc réhabiliter d'urgence, pour faire apparaître derrière la *Dumb Blonde* et le *Sex Symbol*, non seulement une grande actrice (ce qu'elle était, sans doute), mais presque un génie méconnu, en publiant par exemple la moindre de ses lettres ou de ses poèmes, fort touchants au demeurant.

Si l'on s'astreint, néanmoins, à observer tout ensemble l'actrice, la jeune femme et le phénomène médiatique avec un petit peu plus de distance, et un petit peu moins de *pathos*, il apparaît peut-être simplement que Marilyn Monroe n'était pas un génie littéraire, mais une jeune femme très sensible qui avait beaucoup de mal à accepter l'idée d'être annexée de son vivant au registre des images. Or ce fut bien, et paradoxalement, sa plus éclatante réussite : Marilyn Monroe a d'abord été cela, *une image*, elle-même extrêmement sensible à ce que la caméra – et par extension le regard, tous les regards – pouvait simultanément capturer et projeter

---

<sup>2</sup> *Blonde* de Joyce Carol Oates, 2000 ; *Marilyn, dernières séances* de Michel Schneider, 2006.

<sup>3</sup> Galerie de l'Instant, Paris, 2010 et 2012 ; Tagliatella Gallery, Paris, 2012 ; Spielzeug Welten Museum, Bâle, 2013, entre autres. Cette dernière exposition était symptomatiquement intitulée « Marilyn privée : l'être humain derrière le concept Monroe ».

<sup>4</sup> MONROE M., *Fragments : poèmes, écrits intimes, lettres*, Paris, Seuil, 2010.

<sup>5</sup> *Marilyn, dernières séances* de Patrick Jeudy, 2008, adapté de l'ouvrage du même nom de Michel Schneider.

<sup>6</sup> Parmi les plus récents : *My Week with Marilyn* de Simon Curtis, 2011. *Blonde*, mini-série TV, 2001. *Norma Jean & Marilyn*, téléfilm de Tim Fywell, 1996.

sur cette surface infiniment inscriptible. C'est ce qu'avait très bien perçu Norman Mailer dans un beau roman, antérieur à la grande foire de la réhabilitation générale, intitulé *Mémoires imaginaires de Marilyn*<sup>7</sup>, paru en 1980 et faisant suite (ce n'est pas fortuit) au *Chant du bourreau*, pour lequel il obtint le prix Pulitzer et qui, déjà, travaillait sur la mythographie de l'Amérique.

Il importe donc peut-être d'examiner avec attention de quelle manière les images de Marilyn Monroe ont pu faire l'objet de réappropriations diverses, dans le champ même du cinéma qui l'a révélée. De voir, en d'autres termes, comment cette image à la fois caricaturale et plurielle s'est constituée, de la fin des années 1950 à nos jours, en un motif iconographique qui s'est progressivement enrichi des hypothèses formulées par ces propositions cinématographiques, comme autant de formes variées du regard posées sur lui. Il s'agirait, ainsi, de considérer le « motif Marilyn » comme un ensemble iconique et archivistique singulier, dont on supposera d'emblée qu'il figure tout à la fois l'emblème d'une époque – pour le dire vite, l'optimisme de l'après-guerre – et son revers inquiet, et qu'il constitue également un réservoir d'imaginaire qui sera exploité tout au long de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, à travers des stratégies narratives et formelles extrêmement diverses. Ce motif, il est d'abord frappant de noter qu'on le trouve aussi bien chez des cinéastes parfaitement *mainstream* que farouchement *underground*, et dans l'œuvre de documentaristes comme de réalisateurs de fictions. Néanmoins, comme il ne sera pas possible de faire droit à toutes les comparutions *post mortem* de Marilyn Monroe au cinéma, on se limitera délibérément ici à des films qui la convoquent explicitement en tant qu'image, plutôt qu'en tant que personnage – même si, on le verra, la distinction n'est pas toujours simple à faire, et en premier lieu parce que les films la brouillent eux-mêmes plus ou moins délibérément. Pour le dire autrement, on s'intéressera ici à des entreprises de réappropriation critique de l'iconographie de Marilyn Monroe, ce qui permettra d'exclure la plupart des cas (nombreux) où il s'agit de mettre en scène une actrice jouant le rôle d'une autre – Norma Jean Baker –, et, par extension, de se focaliser sur d'autres cas qui consistent à élaborer des représentations se fondant sur d'autres, déjà existantes. Ce faisant, on tentera pour conclure de soulever quelques questions touchant au statut très particulier de cet ensemble d'images dont on a postulé, un peu plus haut, le statut d'ensemble archivistique, ce qui impliquera de s'interroger, même brièvement, d'une part sur ce que serait une archive<sup>8</sup> issue

---

<sup>7</sup> Il avait déjà publié, en 1974, un ouvrage intitulé *Marilyn : une biographie*, Paris, Stock/Albin Michel, 1974.

<sup>8</sup> Contrairement au pluriel qui met l'accent sur la singularité et la matérialité du document verbal, textuel ou iconique, l'emploi du terme « archive » au singulier renvoie ici à l'acception désormais canonique proposée par

de la fiction, et d'autre part sur la possibilité même de penser la dimension archivistique de la fiction.

Qu'il s'agisse en tout cas pour ces cinéastes de faire de l'actrice le support d'une critique des images dont elle aura été pourtant l'une des plus célèbres victimes, ou bien, à l'instar du roman de Norman Mailer, de redonner une voix à celle qui entre toutes en fut privée, emprisonnée qu'elle était dans sa propre iconicité, c'est bien toujours d'une sorte d'enfer de la représentation que traitent ces films, dont on se proposera de parcourir rapidement les différents cercles. Ceux-ci ne sont pas, comme chez Dante, au nombre de neuf, mais on en a distingué cinq au moins, auxquels on peut rattacher chaque fois un ou plusieurs films, sans prétention aucune à l'exhaustivité – ni à l'intérieur des cercles, ni dans leur dénombrement.

### **Premier cercle : la reconnaissance**

Le mode le plus évident de réappropriation de l'image de Marilyn Monroe prend essentiellement l'allure d'un jeu avec la capacité du spectateur à reconnaître l'icône, c'est-à-dire, d'abord, à l'identifier. Reste à comprendre, néanmoins, à *quoi* on l'identifie. Dans son film *Teaching the Alphabet* (2007), le cinéaste allemand Volker Schreiner fait comparaître, tour à tour pour chaque lettre de l'alphabet, une série de plans tirés de films divers de l'histoire du cinéma faisant apparaître lesdites lettres. Néanmoins, à la lettre M, le cinéaste convoque un plan de Marilyn Monroe sans qu'un M apparaisse explicitement dans ce plan, contrairement à ceux qui le précèdent et le suivent, pourtant tirés de films célèbres tels que *M le Maudit* (Fritz Lang, 1931) ou *Le Crime était presque parfait* (*Dial M for Murder*, Alfred Hitchcock, 1954). Les règles du jeu établies par Volker Schreiner sont encore un peu plus complexes puisque, outre d'autres personnages célèbres renvoyant par synecdoque à telle ou telle lettre de l'alphabet – Brigitte Bardot pour le B, King Kong pour le K, Lassie pour le L –, le cinéaste recourt aussi à un autre type de métonymie, associé cette fois au contenu du plan convoqué. Par exemple, un

---

Michel Foucault dans « Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie », *Cahiers pour l'analyse*, n° 9, « Généalogie des savoirs », été 1968, p. 9-40 : « Par archive, j'entends d'abord la masse des choses dites dans une culture, conservées, valorisées, réutilisées, répétées et transformées. Bref toute cette masse verbale [ou iconique] qui a été fabriquée par les hommes, investie dans leurs techniques et leurs institutions, et qui est tissée avec leur existence et leur histoire. Cette masse de choses dites, je l'envisage non pas du côté de la langue, du système linguistique qu'elles mettent en œuvre, mais du côté des opérations qui lui donnent naissance. [...] C'est, en un mot, [...] l'analyse des conditions historiques qui rendent compte de ce qu'on dit ou de ce qu'on rejette, ou de ce qu'on transforme dans la masse des choses dites. »

très gros plan d'un personnage féminin se passant du rouge sur les lèvres renverra, pour le spectateur, au terme anglais *lips* – lèvres –, et par conséquent à la lettre L. Il n'est pas impossible d'ailleurs que ce mode de structuration du film ait été inspiré à Schreiner par le travail du cinéaste Hollis Frampton pour son film *Zorn's Lemma*, réalisé en 1970<sup>9</sup>. Quoi qu'il en soit, ce jeu avec le spectateur ne consiste pas seulement ici à susciter le plaisir de la reconnaissance, mais il tend surtout à l'identification de l'actrice avec une lettre dont elle figure l'emblème, sans pourtant la représenter. Marilyn est ici identifiée par synecdoque à la lettre M, pour laquelle elle vaut, à laquelle elle renvoie et avec laquelle, en un sens, elle se confond.

### **Deuxième cercle : l'évocation (*in absentia*)**

Comment évoquer la présence de Marilyn, à défaut de pouvoir – ou de vouloir – la montrer ? C'est la question soulevée notamment par deux vidéastes, Dominique Gonzalez-Foerster et Philippe Parreno, à travers des œuvres qui font le choix de laisser l'image de l'actrice hors champ pour mieux la convoquer par le son, mais plus encore, pour laisser à l'imaginaire des spectateurs le soin de la reconstruire à leur idée ou selon leurs possibilités.

Réalisé en 2003, *Atomic Park* a été tourné par Dominique Gonzalez-Foerster dans le désert de White Sands, au Nouveau Mexique, non loin de Trinity Site où eut lieu en juillet 1945 l'explosion d'une bombe atomique expérimentale déclenchée par l'armée américaine, quelques semaines avant le bombardement de la ville de Nagasaki. Ce film de huit minutes tourné en 35mm<sup>10</sup> montre la déambulation d'une poignée de touristes désœuvrés au milieu du désert, les enfants jouant dans les dunes de sable d'un blanc aveuglant tandis que les parents se reposent à l'ombre d'auvents disposés là par quelque office gouvernemental. Si la bande-son fait d'abord la part belle aux bruits du vent dans ce lieu qui appelle surtout le silence, c'est pour mieux convoquer, en un second temps, la voix au bord du gouffre de Marilyn Monroe dans le monologue de la fin des *Désaxés* (*The Misfits*, John Huston, 1961). Dans cette séquence restée célèbre à juste titre, la jeune femme hurle en plein désert sur les trois hommes qui l'accompagnent, parce qu'ils s'apprêtent à tuer des chevaux sauvages dont ils savent que la vente ne leur rapportera presque rien, mais qu'au fond, ils ne savent rien faire d'autre dans un

---

<sup>9</sup> *Teaching the Alphabet* est disponible sur <http://www.exquisite.org/video.php?id=4098> (consulté le 10 décembre 2014).

<sup>10</sup> Le film est disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=c7QeAi4R1ZA> (consulté le 10 décembre 2014).

monde qui les a désormais pris de vitesse. Une mémoire cinéphilique est ici sollicitée, mais elle sert moins à indiquer la ressemblance du décor, sa vacuité ou sa blancheur défigurante, qu'à signaler par collision temporelle que, chacune à sa façon et dans son temps propre, la bande-image et la bande-son figurent comme manifestes de la fin d'un monde.

Neuf ans plus tard, Philippe Parreno réalise *Marilyn*<sup>11</sup>, autre évocation *in absentia* de l'actrice fondée cette fois sur son caractère fantomal et sa propension à la reproductibilité technique. Comme l'explique le communiqué de presse de la Fondation Beyeler en Suisse, où le film fut d'abord exposé, *Marilyn*

« est le portrait d'un fantôme. Il fait apparaître Marilyn Monroe au cours d'une séance fantasmagorique dans une suite de l'hôtel Waldorf Astoria de New York où elle a vécu dans les années 1950. [...] Le film reproduit la présence de Marilyn Monroe au moyen de trois algorithmes : la caméra devient ses yeux, un ordinateur reconstruit la prosodie de sa voix, un robot recrée son écriture. La morte est réincarnée dans une image qui est en réalité un automate, quelque chose qui ressemble à un être humain, quelque chose de quasi humain. [...] À l'entrée du musée, chaque visiteur reçoit un DVD [...]. Ces versions sont différentes de celles des films de l'exposition, tout comme un souvenir peut s'éloigner de la réalité. Lorsque le DVD a été visionné, les films s'effacent d'eux-mêmes<sup>12</sup>. »

Comme le souligne l'artiste, *Marilyn* prend au pied de la lettre l'idée que « l'image peut aussi tuer son sujet<sup>13</sup> », dont le film n'a dès lors plus rien à montrer d'autre qu'une série de traces, qu'elles soient d'ordre mémoriel ou mécanique. En l'absence d'images représentant effectivement l'actrice, chaque visiteur de l'exposition est ainsi invité à convoquer ses souvenirs, forcément subjectifs et lacunaires, à partir de sa propre iconographie mentale en quelque sorte. Dans le même temps, les algorithmes mis au point par Philippe Parreno pour l'élaboration du film se voient assigner la tâche de restituer à Marilyn Monroe un semblant de présence, par la création *ex nihilo* d'un point de vue, d'une voix et d'une écriture censés lui appartenir, mais dont le caractère imparfait, désincarné et, au fond, illusoire, ne ressort que plus violemment. Ces ersatz d'existence échouent bien sûr à restituer les puissants effets

---

<sup>11</sup> Un extrait est disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=eTNUY6CFvpk> (consulté le 10 décembre 2014).

<sup>12</sup> Communiqué de presse de la Fondation Beyeler, disponible sur [https://www.fondationbeyeler.ch/sites/default/files/fondation\\_beyeler/downloads/mm\\_sonderausstellungen/2012/Parreno/f\\_parreno\\_communique\\_de\\_presse\\_long.pdf](https://www.fondationbeyeler.ch/sites/default/files/fondation_beyeler/downloads/mm_sonderausstellungen/2012/Parreno/f_parreno_communique_de_presse_long.pdf) (consulté le 10 décembre 2014).

<sup>13</sup> PARRENO P., cité par Juliette Soulez, « À la Fondation Beyeler, Philippe Parreno revisite Marilyn Monroe et le fantôme du Waldorf Astoria », [blouinartinfo.com](http://fr.blouinartinfo.com), 17 août 2012, disponible sur <http://fr.blouinartinfo.com/news/story/819813/a-la-fondation-beyeler-philippe-parreno-revisite-marilyn> (consulté le 10 décembre 2014).

d'incarnation attachés à l'iconographie de Marilyn, et le spectateur se trouve au bout du compte coincé entre les incomplétudes d'une mémoire parcellaire (la sienne) et la nécessaire insatisfaction ressentie face à une évocation audiovisuelle strictement et littéralement automatisée. Trop fluctuante, la mémoire humaine ne conserve de l'actrice que le flou d'une image sans contours définis. Trop sélective, la reconstruction algorithmique crée une image dont la précision même empêche d'exprimer l'humanité. Il y a bien, dans chacun des cas, existence d'une image qui évoque Marilyn ou y renvoie, mais aucune ne parvient à restituer ce que produit l'expérience de l'image en tant que telle.

### Troisième cercle : la falsification

À rebours des stratégies de reconnaissance et d'évocation sonore, qui reposent à différents niveaux sur le postulat d'un effet de présence de l'actrice, plusieurs longs métrages de fiction se sont consacrés à travailler sur l'hypothèse que mettre en scène Marilyn Monroe après sa mort consiste toujours, peu ou prou, à envisager le film comme une *fabrique* de la ressemblance, que celle-ci d'ailleurs soit assumée, fortuite, ou simplement lointaine. Entreprise risquée, tant est forte la prégnance du modèle « original » dans l'imaginaire collectif ; entreprise fatalement décevante aussi, à moins que l'on assume cette inanité pour en faire le point de départ d'une réflexion plus générale sur le cinéma comme art de la ressemblance *contrariée* et sur les vertiges de la fiction. Deux films ont ainsi exploité cette idée de façon particulièrement saisissante, produisant chacun des formes d'archive dont l'intérêt majeur est d'être simultanément, mais distinctement, fictionnelles (c'est-à-dire issues de la fiction) et fictives (c'est-à-dire produisant de la fiction).

Réalisé en 1985 par Nicolas Roeg<sup>14</sup>, *Une nuit de réflexion (Insignificance)* met en scène la rencontre imaginaire, aussi improbable que narrativement stimulante, de Marilyn Monroe avec Albert Einstein, une nuit de l'année 1954, dans une chambre d'hôtel à New York<sup>15</sup>. Si

---

<sup>14</sup> Ce cinéaste avait déjà médité, neuf ans plus tôt, sur les possibilités offertes par la mise en scène d'une icône médiatique en confiant à David Bowie le rôle-titre de *L'Homme qui venait d'ailleurs (The Man who Fell to Earth, 1976)*.

<sup>15</sup> Deux autres personnages dans ce film renvoient respectivement au sénateur Joseph McCarthy et au joueur de base-ball Joe DiMaggio, mais ils jouent un rôle plus satellitaire dans le récit. Par ailleurs, ces quatre personnages sont dénommés de la façon suivante : le Professeur, l'Actrice, le Sénateur et le Joueur de balle. Aucun d'entre eux n'est donc clairement désigné, mais tous sont néanmoins aisément reconnaissables. Notons enfin que le Sénateur est interprété par Tony Curtis, qui avait partagé l'affiche avec Marilyn Monroe dans *Certains l'aiment chaud (Some*

l'intrigue importe peu pour notre propos, il est intéressant cependant de constater que le cinéaste procède à un travail de typage des acteurs, qu'il affuble des attributs physiques les plus repérables de personnages dont on dira moins, au fond, qu'ils sont incarnés que symbolisés<sup>16</sup>. Le type d'archive produit par le film de Nicolas Roeg est, ainsi, hautement paradoxal, puisque, travaillant l'écart entre des personnalités réelles et leur réduction à des traits iconiques massivement véhiculés par les médias, *Une nuit de réflexion* réduit ses personnages à leur dimension abstraite, graphique et stylisée, figurines disposées sur une aire de jeu dont la mise en scène invente et organise les va-et-vient (et les invente, même, *pour* les organiser). Tout l'argument du film se réduit ainsi à l'intuition inaugurale d'un « Et si ? » que le récit déplie le temps d'un long métrage. Ce faisant, il invente le document fictif d'un événement peu plausible, mais pas totalement improbable, puisqu'Einstein ne mourra que l'année suivante (en 1955) et vivait à l'époque à Princeton dans le New Jersey, et que Marilyn Monroe séjournait alors à New York. Un bref regard sur les affiches ayant servi de support à la distribution du film permet d'ailleurs de faire l'hypothèse que Nicolas Roeg était lui-même tout à fait conscient de la nature paradoxale de cette rencontre que son film, en un sens, documente autant qu'il l'invente. Sur l'une de ces affiches **[Figure 1]**, le visage de l'actrice est masqué, voire remplacé par une traînée de flammes à l'intérieur de laquelle on peut lire la formule mathématique qui emblématise la figure d'Einstein, le célèbre  $E=MC^2$ . Sur une autre **[Figure 2]**, on peut voir une Marilyn au corps éclaté en une multitude d'images-fragments, cristal dans lequel se réfléchissent les facettes d'une actrice dont les milliers de représentations ont toujours échoué – et c'est là le point nodal de sa fortune iconographique – à rendre le tempérament véritable.

---

*Like it Hot*) de Billy Wilder en 1959.

<sup>16</sup> L'actrice porte ainsi la célèbre robe ivoire en crêpe plissé de *Sept ans de réflexion* (*The Seven Year Itch*, Billy Wilder, 1955).



Figure 1 et 2 : Affiches de *Une nuit de réflexion (Insignificance)*

Ces deux affiches puisent leur source, sur deux registres ou dans deux directions différentes, dans la séquence finale du film, au cours de laquelle la chambre d'hôtel se volatilise dans une explosion que l'on peut rapporter à celle de la bombe atomique, dont on a parfois voulu croire que les théories d'Einstein avaient rendu possible la mise en œuvre. Au cours de ce long passage donné à voir majoritairement au ralenti, les deux protagonistes brûlent, mais de façon très singulière. Ils n'y figurent pas tant, en effet, à l'état de futurs cadavres, c'est-à-dire comme des personnages *incarnés* en voie de dissolution, mais plutôt comme des figurines de papier, effigies en deux dimensions dont un traitement visuel particulier désigne sans ambiguïté la nature. Ainsi ce n'est pas le corps de Marilyn Monroe qui brûle dans cette chambre d'hôtel fictive, mais d'emblée la fiction de ce corps, un être d'image dont le cinéaste avait explicitement dénoncé la nature au début de la séquence [Figure 3], ce qui lui permettra *in fine* de faire revenir l'Actrice et le Professeur, en un dernier plan invalidant le ravage de la chambre, comme s'il ne s'était rien passé. Car au fond, et c'est la leçon de ce film, rien ne peut vraiment détruire une image.



Figure 3 : *Une nuit de réflexion*

Le travail pratiqué par Harmony Korine sur la figure de Marilyn pour *Mister Lonely* (2007) est très différent, et relèverait plutôt quant à lui d'un usage anachronique de l'archive. Dans ce film, un jeune homme qui gagne sa vie en faisant des imitations de Michael Jackson dans les rues de Paris fait la rencontre d'un sosie de Marilyn Monroe [Figure 4] qui, rapidement, l'invite en Écosse pour rejoindre une communauté d'individus ayant dédié leur vie à la célébration par imitation de personnages célèbres (Charlie Chaplin, Shirley Temple, James Dean, mais aussi Abraham Lincoln, entre autres). Outre la référence géographique probable au village magique de Brigadoon dans le film homonyme de Vincente Minnelli (1954), la situation de cette communauté sert d'abord à établir un cadre qui permette la rencontre de personnages invariablement identifiés à l'apparence de celles et ceux qu'ils incarnent au quotidien. Ce n'est qu'en un second temps qu'apparaîtront des fêlures sur les masques qu'ils se sont choisis, et que la problématique réelle du film se désignera pour ce qu'elle est : non celle de l'imitation, mais du travestissement, qui rend douloureux l'écart entre personne et personnage dès lors qu'il n'est plus question de jouer ce dernier, mais de l'être, à plein temps et au détriment de soi. À la différence du film de Nicolas Roeg, qui demandait implicitement au spectateur d'accepter la réalité de la rencontre paradoxale mais pas totalement improbable de Marilyn Monroe et Albert Einstein, celui de Korine use du travestissement pour autoriser des rencontres parfaitement anachroniques, sur un mode quasiment burlesque qui transpose dans la fiction la légende populaire d'une île où vivraient en secret des célébrités lassées de leur commerce avec le

Monde<sup>17</sup>. Ainsi Marilyn Monroe n'y figure plus un inaccessible objet du désir, mais une mère et une épouse, aimante et simple, n'étant son accoutrement identique à celui d'*Une nuit de réflexion*.



Figure 4 : *Mister Lonely*

#### Quatrième cercle : l'Élégie

Il s'agit là d'une des modalités les plus récurrentes de la réappropriation iconographique de Marilyn Monroe. Parmi bien des exemples possibles<sup>18</sup>, on retiendra en particulier un film réalisé très peu de temps après le décès de l'actrice, qui lui rend hommage en l'inscrivant clairement sur le fond d'une critique des images où elle figure comme une victime sacrificielle.

L'histoire est aujourd'hui bien connue : à l'été 1962, Gastone Ferranti, producteur d'actualités cinématographiques, contacte Pier Paolo Pasolini pour lui confier la réalisation d'un film de montage avec pour consigne de réfléchir à l'état du monde contemporain. Le résultat de ce travail entamé quelques semaines plus tard aura pour titre *La Rage (La Rabbia)*, et effrayera son commanditaire à tel point qu'il commandera une deuxième partie (ou plutôt

---

<sup>17</sup> Ce fantasme collectif a été repris sous une forme parodique, typiquement postmoderne, dans une publicité pour une marque de bière, disponible sur <http://www.programme-tv.net/news/buzz/50397-elvis-kurt-cobain-bruce-lee-marilyn-pub-biere/> (consulté le 2 mars 2015).

<sup>18</sup> Par exemple, et pour ne pas le passer complètement sous silence sans pouvoir toutefois l'aborder en détails, mentionnons le court métrage de Stan Vanderbeek *Breathdeath* (1963), disponible sur [http://vk.com/video79384826\\_160271370](http://vk.com/video79384826_160271370) (consulté le 10 décembre 2014).

une « contre-version ») à Giovanni Guareschi, écrivain et scénariste de la série des *Don Camillo*, notoirement proche de la Droite réactionnaire italienne. Au cœur de ce très beau film qu'est *La Rage*, Pasolini a consacré un assez long passage<sup>19</sup> à Marilyn Monroe, en forme d'élégie funèbre. Le plus étonnant n'est pas tant qu'il s'intéresse à cette actrice en laquelle il aurait pu choisir de ne voir qu'une émanation standardisée du cinéma hollywoodien, mais plutôt qu'il la considère comme un symptôme, le plus tragique et le plus saillant, de cette économie du visible à laquelle il s'attaquera avec une virulence ininterrompue jusqu'à la fin de sa vie. Georges Didi-Huberman, qui a publié récemment un essai consacré au film de Pasolini, désigne d'une formule saisissante ce qui lui semble préoccuper le cinéaste. Pour lui, Pasolini « s'émeut sans doute qu'une artiste aussi rayonnante se soit donné la mort. Mais il refuse d'en faire une allégorie abstraite (une affaire de concept), encore moins un mélodrame à l'américaine (une affaire de sentiments privés), cherchant plus profondément du côté de ce qui serait une *anthropologie politique de la beauté* dans le monde contemporain<sup>20</sup> ». D'une toute autre façon que chez Harmony Korine, c'est là aussi la dimension anachronique de Marilyn qui retient le cinéaste, lequel met en avant dans le commentaire sa position inconfortable, insupportable peut-être, entre le « monde antique » et le « monde futur »<sup>21</sup>. Rappelant les élégies majeures d'Hölderlin et d'Heidegger sur la disparition de la Beauté et sa nécessité dans les « temps de détresse<sup>22</sup> », le splendide texte de Pasolini guide, plus qu'il n'accompagne, des photographies filmées au banc-titre de l'actrice à différentes époques de sa vie, afin de souligner comment sa beauté, d'abord portée avec humilité, devint progressivement portée par obéissance [Figure 5-6]. Le cinéaste accompagne encore ce commentaire de recadrages qui soulignent l'accent mis, dans le texte, sur « les petits seins » ou « le petit ventre » de Marilyn. Loin d'être obscènes, ces mouvements de caméra traduisent au contraire la volonté souveraine d'un regard qui n'entend pas laisser le dernier mot aux images. Si ces dernières, originellement, avaient pour fonction de dénuder Marilyn (symboliquement, si ce n'est littéralement), le regard de Pasolini, lui, la vêt, la pare, au même titre que le texte, d'une dignité que le cinéma, *in extremis*, reconquiert pour elle<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Cinq minutes, sur les cinquante que compte le film au total.

<sup>20</sup> DIDI-HUBERMAN G., *Sentir le grisou*, Paris, Minuit, coll. « Fables du temps », 2014, p. 60.

<sup>21</sup> Commentaire *off* de *La Rage* (38mn à 42mn pour le passage consacré à Marilyn Monroe) et *Ibid.*

<sup>22</sup> Voir HEIDEGGER M., « Pourquoi des poètes ? », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962, p. 323-385.

<sup>23</sup> Le texte est retranscrit, sous le titre « Marilyn », dans BALLÓ J. (dir.), *Pasolini Roma*, Paris, Skira Flammarion/Cinémathèque française, 2013, p. 111-112. Sur la beauté humble puis obéissante de Marilyn Monroe, voir DIDI-HUBERMAN G., *op. cit.*, p. 64-65.



Figure 5 et 6 : *La Rabbia*

### Interlude entre deux cercles

Le cinéaste italien Paolo Gioli a réalisé deux films dans lesquels l'iconographie de Marilyn Monroe intervient à des degrés divers. Dans *Piccolo film decomposto* (1986<sup>24</sup>), le cinéaste a ré-animé, image par image, un large ensemble de productions visuelles que l'on pourra qualifier, sans trop entrer dans les détails, de tendues entre la fixité et le mouvement. Ce sont d'abord, et pour l'essentiel, des séries d'images tirées de la culture visuelle de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (Étienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge, Joseph Plateau, Guillaume Duchenne de Boulogne...), mais Gioli s'intéresse aussi à des sérigraphies d'Andy Warhol, notamment celle connue sous le nom de *Diptyque Marilyn* (1962), réalisée après la mort de l'actrice, dont il filme une à une les cinquante images tirées d'une photographie publicitaire pour *Niagara* (Henry Hathaway, 1953). Ce faisant, et par le biais d'une alternance rapide entre des images en positif et en négatif<sup>25</sup>, Gioli fait apparaître ce qui ne pouvait se voir à ce point dans la répartition spatiale originelle des cinquante images : le visage de l'actrice, lourdement fardé, aux traits accentués par son maquillage et l'outrance des tons choisis par Warhol, figure ici comme un crâne, un masque mortuaire aux orbites enfoncées [Figure 7-8].

<sup>24</sup> Le film est disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=iFDmnRo8Xss> (consulté le 10 décembre 2014).

<sup>25</sup> *Piccolo film decomposto* est entièrement réalisé en noir et blanc et Gioli évoque lui-même l'idée d'un « usage incessant de négatifs persécuteurs de positifs et inversement ». GIOLI P., « Le film comme encre sensible », *Selon mon œil de verre. Écrits sur le cinéma*, Paris, Paris Expérimental, coll. « Les Cahiers de Paris Expérimental », 2003, p. 4 (je souligne).



Figure 7 et 8 : *Piccolo film decomposto*

Plus décisif encore est le travail accompli par Gioli dans *Filmarilyn*, en 1992<sup>26</sup>. Ce film entièrement consacré à l'actrice est basé sur un livre de photographies prises par Bert Stern un soir de juin 1962, quelques semaines avant la mort de Marilyn Monroe, qui reproduit en partie les planches-contact à partir desquelles a travaillé le photographe<sup>27</sup>. L'aspect le plus intéressant du film est qu'il consiste en une tentative délibérée – bien que clairement illusoire – de ré-animer Marilyn, c'est-à-dire de lui redonner vie, de façon explicitement frankensteinienne, non seulement à partir d'un point éloigné de sa mort (trente ans plus tard) mais surtout, à partir d'une méthode qui entend réinsuffler à la jeune femme, par le biais du cinéma, une vie qui a déserté les photographies inanimées. Comme pour les formes visuelles de *Piccolo film decomposto*, c'est ici, à travers le choix des planches contact, la question de l'intervalle, de l'entre-deux, qui fascine le cinéaste. En travaillant *entre* photographie et cinéma comme *entre* l'inanimé et le mouvant, Gioli s'octroie la possibilité d'un hommage singulier, mais profondément décevant, puisque la réanimation par la caméra ne peut qu'aboutir à un constat d'échec. Le corps de Marilyn « bouge » en effet, mais rien ne persiste de sa grâce. En revanche, *Filmarilyn* reste une belle méditation sur les puissances et les impuissances du cinéma, ainsi qu'un document sur la manière dont un cinéaste parvient à « penser à travers un corps<sup>28</sup> ». Si le cinéma échoue fatalement à rendre la vie aux morts, l'entreprise de Gioli n'est pas totalement

---

<sup>26</sup> Le film est disponible sur <http://vimeo.com/34080507> (consulté le 10 décembre 2014).

<sup>27</sup> STERN B. et GOTTLIEB A., *Marilyn Monroe: The Complete Last Sitting*, Munich, Schirmer Art Books, 1992.

<sup>28</sup> HABERT M., *Les Rapports du corps et de l'image dans trois films de Paolo Gioli*, mémoire de Master en Études cinématographiques, Université Rennes 2, 2010, p. 10. La plupart des remarques faites ici sur *Filmarilyn* sont inspirées de ce travail.

un échec puisqu'il y réussit tout de même à « saisir les enjeux constitutifs d'un corps que l'Histoire a encombré d'hypothèses et de suppositions et, sans chercher une vérité absolue, le laisser se mouvoir dans la reconstitution d'un moment du passé<sup>29</sup> ». En cassant l'unité et l'harmonie du corps (par de nombreux recadrages, gros plans, mouvements réalisés au banc-titre, etc.), il s'agit tout aussi bien pour Gioli d'échafauder un « récit » parcellaire consistant, non plus à narrer avec des archives, mais à exposer, à chercher l'énigme de ce corps sans pouvoir – ni, sans doute, vouloir – la résoudre.

### **Cinquième cercle : l'enfer des images**

Si j'ai choisi d'évoquer les deux films de Paolo Gioli sans les inscrire clairement dans l'un de ces cercles qui me permettent de baliser les réappropriations de l'iconographie de Marilyn Monroe, c'est qu'à l'instar de *La Rage* ils manifestent la confiance de leur auteur dans la capacité du cinéma à racheter, en un sens, les usages du dispositif dévoyés par l'industrie ou, pour le dire plus crûment : la capacité de l'art du cinéma à rédimmer l'exploitation des corps par l'industrie des images. Mais par ailleurs, à un autre niveau, *Piccolo film decomposto* et *Filmarilyn* disent aussi l'inanité d'une telle entreprise lorsque c'est une puissance de mort qui se manifeste au cœur de ces mêmes images. Un cinéaste a tout particulièrement tenté de regarder en face cette puissance à l'œuvre, et de la contrecarrer, et son film est le constat terrible que rien de Marilyn ne pouvait plus y être sauvé.

En 1973, Bruce Conner réalise *Marilyn Times Five*<sup>30</sup>. Le film reprend des images issues de *The Apple Knockers and the Coke Bottle*, une bande anonyme tournée semble-t-il en 1948. On y voit Arlene Hunter, une jeune actrice et *playmate*, se caresser à l'aide de différents objets, pomme ou bouteille de Coca-Cola, sous l'œil d'une caméra intrusive et voyeuse filmant en plongée son corps quasiment nu. La ressemblance de l'actrice avec Marilyn Monroe est confondante (et voulue, bien sûr, par celui ou ceux qui l'ont mise en scène), à tel point que l'on crût longtemps qu'il s'agissait effectivement d'un *nudie* tourné lorsque Marilyn était jeune, avant de connaître le succès à Hollywood. Mais ce petit film sordide ne doit pas seulement son caractère obscène au point de vue qu'il adopte – et que l'on retrouve peu ou prou dans

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>30</sup> Le film est disponible sur <http://vimeo.com/68973549> (consulté le 10 décembre 2014).

l'immense majorité de la production pornographique. Il l'est aussi par la dimension de falsification et d'imposture dont il se soutient. C'est de cet enfer-là que repart donc Bruce Conner, vingt-sept ans après le tournage de *The Apple Knockers and the Coke Bottle* et dix ans après la mort de celle qui en fut, avec Arlene Hunter, l'autre victime.

*Marilyn Times Five* commence par un long plan noir, sur lequel débute une chanson à la fois mélancolique et ironique, interprétée par Marilyn Monroe dans *Certains l'aiment chaud, I'm Through with Love*. La chanson sera répétée cinq fois, autant dire *ad nauseam*, tandis que s'enchaînent les images d'Arlene Hunter qui, selon la très juste formule de Jacques Aumont, n'en finit pas de mourir sous nos yeux<sup>31</sup>. De mourir, c'est-à-dire aussi de se défaire, en tant que femme mais également en tant qu'image, comme Conner invite à le comprendre en intervenant sur le matériau original par le recours à plusieurs générations de contretypes<sup>32</sup>, destinées à « durcir » progressivement l'image, qui devient de plus en plus granuleuse et contrastée. *Marilyn Times Five*, au-delà de la réflexion qu'il engage sur la ressemblance, la duplication et l'exploitation par et à travers les images, est aussi un film sur la dimension mortifère et voyeuriste du regard ; mais que dit-il, au fond, des archives filmiques, et de leurs usages ? Bruce Conner semble n'avoir en aucun cas cherché à sublimer son matériau de départ, et l'apparente distance qu'il instaure avec lui a d'emblée valeur de jugement : c'est la double misère de l'actrice (Arlene Hunter/Marilyn Monroe) qu'il expose dans son film, et pour ce faire, il n'a besoin de recourir qu'à de légères interventions – le travail de contretypage y est assez discret –, presque à une présentation brute d'un film qui fonctionne, à la rigueur, comme un *ready made*. À Scott MacDonald qui lui demandait s'il s'agissait de Marilyn Monroe dans *Marilyn Times Five*, il répondit ainsi :

« Eh bien, je comprends que ça puisse ne pas être elle. Je dis en général aux gens qui me posent cette question que, bien qu'il puisse s'agir ou non de Marilyn Monroe dans le film que j'ai utilisé, désormais c'est elle. Une part de ce dont traite ce film est la question des rôles que les gens endossent et jouent, et je pense que ça fonctionne dans les deux cas. C'est son image et c'est sa persona<sup>33</sup>. »

---

<sup>31</sup> Jacques Aumont parle plus précisément, à propos de *The Apple Knockers and the Coke Bottle*, d'un « petit film misérable où elle meurt de nudité sous nos yeux ». AUMONT J., « Fantômes matériels (sur les films de Bruce Conner) », *Matière d'images, redux*, Paris, La Différence, coll. « Les Essais », 2009, p. 307.

<sup>32</sup> Un contretypage est un élément négatif noir et blanc établi à partir d'une copie film positive.

<sup>33</sup> MACDONALD S., *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 253 (ma traduction). À l'époque où l'entretien a été réalisé (août 1981), il n'avait pas encore été clairement établi que c'était Arlene Hunter qui jouait dans *The Apple Knockers and the Coke Bottle*.

À travers ces stratégies de reprise et de réappropriation, Marilyn Monroe figure en substance une forme d'image-cristal, au sens général défini par Gilles Deleuze d'une circulation permanente entre ce qui relève de l'actuel et du virtuel<sup>34</sup>. On a bien du mal, en effet, à parler *des* images de Marilyn, au pluriel, et la tentation est grande d'évoquer plutôt *une* image diffractée, répétée, variée infiniment. La question qu'elle nous pose est ainsi la suivante : inlassablement reprise, infiniment variée, que dit cette image multiple de notre présent, et plus précisément, que dit-elle de nos manières d'articuler ce présent à une pensée des archives filmiques ? Utiliser ainsi des images de fiction (et elles le sont toutes, même dans le cas des films de Paolo Gioli ou Bruce Conner, en tant qu'elles figurent l'invention du triste personnage-Marilyn), c'est recourir et utiliser à titre d'archives des images qui n'ont pas été pensées comme telles, et dont la fonction originelle n'est pas de documenter un lieu, un temps, une personne ou un événement, mais de les imaginer, en prenant plus ou moins de libertés avec le réel dont ils émanent. Parler d'une archive issue de la fiction représente, d'un certain point de vue, un oxymore. Mais d'un certain point de vue seulement, car la trajectoire que j'ai esquissée ici à grands traits manifeste le paradoxe d'un usage des images passées dont j'ai tenté de dire plus haut la double nature, fictionnelle *et* fictive : issues de la fiction *et* productrices de fiction. L'intérêt de ces films réside donc peut-être moins dans leur travail de détournement vis-à-vis du statut initialement fictionnel de ces images que dans leur capacité à restaurer, de la plus belle façon qui soit, l'honneur perdu de Norma Jean Baker : exposer, diffracter ces images en de multiples « fictions secondes » pour atteindre le centre du cristal, là où toutes les images se confondent en une, où les films de fiction deviennent matériaux documentaires, documents sur les usages de l'image, et où l'icône ne travaille plus comme monument mais comme document<sup>35</sup>. Et ainsi, peut-être, offrir à l'actrice ce qu'elle se désespérait qu'on fit d'elle, ou plutôt, avec elle : pas une marchandise, ni un « produit culturel », mais une œuvre. Le travail du cinéma consisterait alors, ici, à prendre à bras-le-corps la nature toujours profondément fictionnelle des apparitions de Marilyn Monroe, et à extraire de ces fictions d'autres fictions travaillant sur les séries d'opérations sémantiques que sont la reconnaissance, l'évocation, la falsification, l'élégie ou l'emblème, entre autres. Au centre du faisceau formé par la rencontre de ces opérations qui sont autant de formes du regard, apparaîtrait alors une image qui aurait

---

<sup>34</sup> Voir DELEUZE G., *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, chapitre IV.

<sup>35</sup> Pour reprendre la distinction établie par Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* (Paris, Gallimard, 1969). Pour un approfondissement de ces notions dans le cadre du cinéma de remploi, voir BLÜMLINGER C., *Cinéma de seconde main : esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique », 2013, p. 179-199 notamment.

quelque chance de désigner l'actrice derrière ses personnages, et l'être au-delà de l'icône. Car c'est bien là ce qui fait à la fois la fortune et la tragédie de Marilyn : ce n'est qu'en comprenant ce qu'elle fut dans le régime des images que l'on peut espérer saisir ce qui, en elle, échappait au registre de l'iconicité.

## **Bibliographie :**

AUMONT Jacques, *Matière d'images, redux*, Paris, La Différence, coll. « Les Essais », 2009.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Sentir le grisou*, Paris, Minuit, coll. « Fables du temps », 2014.

GIOLI Paolo, *Selon mon œil de verre. Écrits sur le cinéma*, Paris, Paris Expérimental, coll. « Les Cahiers de Paris Expérimental », 2003.

HABERT Marie, *Les Rapports du corps et de l'image dans trois films de Paolo Gioli*, mémoire de Master en Études cinématographiques, Université Rennes 2, 2010.

HEIDEGGER Martin, « Pourquoi des poètes ? », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962, p. 323-385.

MACDONALD Scott, *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, University of California Press, 1988.

MAILER Norman, *Mémoires imaginaires de Marilyn* (1980), trad. ROSENTHAL Jean, Paris, Robert Laffont, 1982.

MORIN Edgar, *Les Stars* (1957), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972.

PASOLINI Pier Paolo, « Marilyn », Jordi BALLÓ (dir.), *Pasolini Roma*, Paris, Skira Flammarion/Cinémathèque française, 2013, p. 111-112.

SOULEZ Juliette, « À la Fondation Beyeler, Philippe Parreno revisite Marilyn Monroe et le fantôme du Waldorf Astoria », blouinartinfo.com, 17 août 2012, disponible sur <http://fr.blouinartinfo.com/news/story/819813/a-la-fondation-beyeler-philippe-parreno-revisite-marilyn> (consulté le 10 décembre 2014).

STERN Bert et GOTTLIEB Annie, *Marilyn Monroe: The Complete Last Sitting*, Munich, Schirmer Art Books, 1992.



ISSN 2678-3851

Dépôt légal : septembre 2019

Achévé d'imprimer sur les Presses de l'Université Rennes 2

Imprimé en France