

Deep Storage (1997), *Interarchive* (2002), *Archive Fever* (2008) :
l'art contemporain et les archives dans trois rétrospectives
internationales

Patrice Marcilloux

Citer ce document / Cite this document :

Marcilloux Patrice. *Deep Storage* (1997), *Interarchive* (2002), *Archive Fever* (2008) : l'art contemporain et les archives dans trois rétrospectives internationales. In: La Gazette des archives, n°233, 2014. Les archives, aujourd'hui et demain... Forum des archivistes 20-22 mars 2013 (Angers) pp. 61-74;

http://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_2014_num_233_1_5125

Document généré le 15/03/2017

Deep Storage (1997), *Interarchive* (1999), *Archive Fever* (2008) : l'art contemporain et les archives dans trois rétrospectives internationales

Patrice MARCILLOUX

Les trois expositions *Deep Storage*, *Interarchive* et *Archive Fever* ne sont assurément pas les seules à avoir proposé des panoramas internationaux de ce que l'on pourrait appeler un art contemporain des archives, ou de « l'archive ». On pourrait aussi citer, entre autres exemples plus récents, *Les Archontes* au centre de la photographie de Genève en juin 2009, *L'Institut des archives sauvages* proposé en 2012 par le centre d'art contemporain de la Villa Arson à Nice ou *L'œuvre et ses archives* au CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux en 2012. Mais, par leur volume, par l'écho qu'elles ont rencontré et par l'ampleur du catalogue qui les accompagne, ces trois expositions ont joué sans conteste un rôle majeur dans l'affirmation des archives comme source d'inspiration d'un courant devenu central dans l'art contemporain au cours des trente dernières années. L'importance de ces trois expositions a déjà été soulignée par Yvon Lemay, spécialiste des relations entre art et archives¹, ou par Régine Robin, théoricienne de la « mémoire saturée »². Ajoutons que cette orientation archivistique de l'art contemporain résulte fondamentalement d'un discours théorique posé par des commissaires et des critiques d'art sur les œuvres, de sorte que l'étude de ces trois expositions, des artistes qui y sont convoqués, des commentaires qui sont faits des œuvres exposées ou mises en exergue, constituent un moyen d'approche potentiellement riche d'un phénomène qui conserve pour l'archiviste bien des aspects étonnants. Il s'agira donc de dresser d'abord une sorte de fiche de présentation synthétique de ces trois événements avant de tenter une analyse de leur contenu. Il sera alors possible de partager quelques éléments de réflexions à l'intention des archivistes.

¹ LEMAY (Yvon), « Art et archives, une perspective archivistique », *Encontros bibli*, 2009, p. 64-86.

² ROBIN (Régine), *La Mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 447-448.

Trois expositions

Les trois expositions envisagées ont été conçues dans des contextes différents, ne partagent pas le même niveau d'ambition et n'ont pas bénéficié d'une égale médiatisation.

Deep Storage (1997)

L'exposition *Deep Storage* a vu le jour dans un contexte que l'on peut qualifier de classique, celui d'un musée spécialisé en art contemporain. Elle a été proposée et conçue par la Maison de l'art (*Haus der Kunst*) de Munich, l'ancienne Maison de l'art allemand inaugurée par Hitler en 1937 dans une perspective d'exaltation de l'art allemand, devenue aujourd'hui l'un des grands lieux d'art contemporain bénéficiant d'une audience internationale. Visible à Munich d'août à octobre 1997, l'exposition a ensuite circulé en Allemagne et aux États-Unis : elle a été accueillie successivement par la Galerie nationale de Berlin entre décembre 1997 et janvier 1998, par le musée des Beaux-Arts de Düsseldorf (*Museum Kunst Palast*) en février 1998 et enfin par la galerie d'art Henry de Seattle, à l'automne 1998. L'exposition venait ponctuer un travail préalable soutenu par le programme culturel de Siemens, l'entreprise ayant manifesté son intérêt pour l'aspect stockage, mémoire électronique, volume de mémoire du projet dans le cadre de son programme *Memoria erhält neue Kleider*. Le commissaire de l'exposition, Christoph Vitali, alors directeur de la Maison de l'art de Munich, est un conservateur et homme de théâtre d'origine suisse. Le catalogue de 302 pages a été publié en allemand et en anglais par l'éditeur d'art munichois Prestel : *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst* en allemand et *Deep Storage. Collecting, storing and archiving in art* en anglais¹. La direction a été assumée par deux spécialistes au profil assez typique des milieux de l'art contemporain : Ingrid Schaffner et Matthias Winzen. Ingrid Schaffner est américaine, critique et commissaire d'exposition. Elle est aujourd'hui conservatrice à l'Institut d'art contemporain de l'université de Pennsylvanie à Philadelphie. Matthias Winzen est un historien et critique d'art allemand. Il est aujourd'hui directeur du musée d'art de Baden-Baden.

¹ SCHAFFNER (Ingrid), WINZEN (Matthias) (dir.), *Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Munich, Prestel, 1997.

L'exposition rassemblait environ deux cents œuvres de cinquante-cinq artistes originaires de treize pays avec une nette prédominance de l'Allemagne et des États-Unis, simple confirmation de la place des artistes américains sur la scène internationale de l'art contemporain. La France, en troisième position, était représentée par six artistes, dont Christian Boltanski, Annette Messager et Sophie Calle. À la lecture des noms des artistes imprimés sur la jaquette, l'éventail chronologique représenté qui embrasse au moins trois générations est frappant. On remonte jusqu'au XIX^e siècle avec Atget et on invoque les grands anciens comme Duchamp ou Warhol. C'est donc une rétrospective autant qu'une exposition.

On touche ici à une première caractéristique, d'ailleurs commune aux trois expositions, à savoir l'inscription de leur propos dans une perspective historique. On n'hésite pas à regarder des œuvres anciennes avec une optique « archives » et à les rattacher à son sujet. On recherche les prémices et les premières attestations. Les filiations le plus souvent revendiquées sont tantôt Aby Warburg et son *Mnemosyne Atlas* de 1929 – gigantesque collection iconographique –, Duchamp et sa boîte-en-valise de 1941 – sorte de musée portatif censé conserver des reproductions de ses œuvres –, Gerhard Richter et son *Atlas*, – autre exemple d'accumulation de toute sorte servant de matériel de base pour les œuvres de l'artiste (vers 1972) –, Andy Warhol et ses *Time Capsule*, – ces boîtes à chaussures transformées en boîtes du temps dans lesquelles Andy Warhol a conservé petits objets, photos, documents, coupures de journaux amassées depuis 1950 jusqu'au début des années 1970.

Si l'on tente d'approcher la réception de l'exposition, on peut noter qu'elle a bénéficié d'une certaine visibilité dans la presse nationale généraliste allemande avec des articles dans de grands quotidiens comme le *Tageszeitung*, le *Frankfurter Allgemeine*, la *Neues Deutschland* ou le *Berliner Zeitung* et aussi quelques articles dans la presse hebdomadaire comme *Der Spiegel*, *Die Zeit* ou *Focus*. Günter Metken, le critique et historien d'art du *Zeit*, par ailleurs établi en France et défenseur de la scène parisienne, juge le menu appétissant¹ tandis que Gabi Czöppan, la journaliste culturelle de *Focus*, trouve l'exposition fascinante².

¹ METKEN (Günter), « *Der Sammler und die Seinigen. Ausstellung in München : "Deep Storage" oder : Die Mappe meines Urgroßvaters* », *Die Zeit*, n° 34, 14 août 1997.

² CZÖPPAN (Gabi), « *Motive vom Müll. Was Künstler am Sammeln reizt : Das Haus der Kunst in München fasziniert mit "Deep Storage"* », *Focus Magazin*, n° 33, 11 août 1997.

Interarchive (1999)

L'exposition *Interarchive* présente dès l'abord une originalité : elle émane d'une université et possède, par conséquent, une dimension recherche plus affirmée. Elle a été conçue par l'espace artistique (*Kunstraum*) de l'université de Lunebourg pendant l'été 1999. Il s'agit d'une structure de programmation et de réflexion sur l'art contemporain créée en 1993 par un groupe d'historiens de l'art, de sociologues et de scientifiques. Le centre s'était déjà penché sur la problématique des archives en 1995 avec une exposition, *Archives des grands-parents (Die Archive der Großeltern)*, issue d'une rencontre entre Christian Boltanski et Hans Ulrich Obrist. On touche ici à une autre dimension du goût de l'art contemporain pour les archives : la propension à la spéculation et le lien revendiqué entre monstration des œuvres et élaboration théorique. L'exposition *Interarchive* se présente comme la concrétisation d'un travail suggéré par l'artiste allemand Hans-Peter Feldmann sur les archives du commissaire et critique d'art Hans Ulrich Obrist déposées à l'université.

Il en résulte que le catalogue de l'exposition, publié trois ans après l'exposition elle-même et riche de 639 pages rassemblées sous le titre *Interarchive : Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*, est presque plus important que l'exposition elle-même¹. Il est placé sous la direction de Feldmann et d'Obrist, ainsi que des trois animateurs de l'espace artistique de l'université de Lunebourg : Beatrice von Bismarck, historienne de l'art, Diethelm Stoller, mathématicien et Ulf Wuggenig, sociologue. On trouve dans le catalogue, selon un agencement et une mise en page parfois difficiles à appréhender, plusieurs textes réflexifs d'Obrist et de Feldmann, des interviews d'artistes contemporains, mais également des textes théoriques ou des témoignages de conservateurs, commissaires et historiens de l'art, ou encore des extraits du *Goût de l'archive* d'Arlette Farge² ou de *Penser, classer* de Georges Perec³. Des sujets assez divers ou apparemment éloignés du thème principal sont abordés comme la construction de la Bibliothèque nationale de France ou le fonctionnement de plusieurs centres d'archives spécialisés en archives d'artistes. L'historienne de l'art contemporain Victoria Scott, professeur au collège William et Mary de Williamsburg, n'hésite pas à faire remarquer que

¹ *Interarchive, Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, Cologne, Walther König, 2002.

² FARGE (Arlette), *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1997.

³ PEREC (Georges), *Penser, classer*, Paris, Hachette, 1985.

« curieusement, et malgré le nombre de perspectives ouvertes, aucune question claire et stimulante n'en émerge à cause d'une trop grande diversité des objets »¹.

Il faut bien reconnaître qu'il est même difficile de se faire une idée précise des artistes réellement exposés. Le catalogue cite 67 artistes avec beaucoup plus d'artistes jeunes et moins connus que dans la rétrospective *Deep Storage*. Cela va sans doute de pair avec des origines géographiques beaucoup plus diversifiées et une domination des États-Unis et de l'Allemagne beaucoup moins nette. La réception n'en fut que plus discrète, du moins dans la presse nationale généraliste : un seul article repéré dans le *Tagesspiegel*², à l'occasion de la sortie du catalogue.

Archive Fever (2008)

L'exposition *Archive Fever*, proposée par l'*International Center of Photography* de New York du 18 janvier au 4 mai 2008, était presque exclusivement composée de photographies. Ce qui compte ici, c'est le lieu – un musée, école et centre de recherche sur la photographie de renommée internationale – et la personnalité du commissaire de l'exposition : Okwui Enwezor. Nigérien, il émigre aux États-Unis en 1982, à l'âge de 19 ans. Il fait des études de sciences politiques, puis commence par s'intéresser à l'art contemporain africain, en particulier la photographie, qu'il s'efforce de faire connaître aux États-Unis. Il acquiert la réputation de rare et bon connaisseur de l'art contemporain extra-européen et devient un commissaire d'exposition recherché, avec une propension à une politisation du point de vue. Dans les années 2000, il devient une des personnalités les plus influentes de la scène artistique contemporaine. En particulier, il est chargé en 1998 de préparer la 11^e édition de la documenta³ de Kassel pour 2002, un des plus importants rendez-vous d'art contemporain en Europe, qui attire tous les cinq ans un demi-million de visiteurs pendant cent jours. Depuis 2011, il dirige la Maison de l'art de Munich⁴. Son investissement dans ce projet d'exposition achève incontestablement d'imposer « l'archive » comme courant majeur de l'art contemporain.

¹ SCOTT (Victoria H.F.), « Les archives d'art contemporain », *Perspective, la revue de l'INHA*, 2008, n° 3, p. 457.

² « *Die Wundertüte. Ein Reader fürs Sommerloch : "Interarchive" aus Lüneburg* », *Der Tagesspiegel*, 10 août 2002.

³ Avec un d minuscule.

⁴ Il a aussi dirigé la Triennale du Palais de Tokyo en 2012 et sera responsable de la Biennale d'art contemporain de Venise en 2015.

Le titre même de l'exposition *Archive Fever, uses of the Document in Contemporary Art* est lourd de sens et situe l'ambition du propos puisqu'il fait clairement référence à Jacques Derrida, dont le *Mal d'archive* se traduit *Archive Fever* en anglais. En même temps, le sous-titre définit et délimite assez strictement l'objet aux usages du document. De fait, le contenu de l'exposition est moins encyclopédique, resserré autour de vingt-cinq artistes et de quarante-quatre œuvres, dont un seul Français, Christian Boltanski. Le catalogue, plus restreint que les deux précédents, avec 264 pages, est aussi plus classique dans sa forme puisqu'on y trouve, après un assez long texte introductif d'Enzwo¹ significativement ouvert par une citation de Foucault¹, la reproduction des œuvres exposées.

La renommée du commissaire de l'exposition explique une couverture presse importante quoique principalement limitée à des revues spécialisées. La revue de presse constituée par le Centre de la photographie fait état de plus de cinquante articles pour une centaine de pages². On note de gros articles par des critiques d'art reconnus dans le *New York Times*³, dans les hebdomadaires *The Nation*⁴ ou *New York Magazine*⁵, dans les mensuels *Artforum*⁶ ou *Art in America*⁷. On remarque aussi des articles dans des revues étrangères, au Canada, en Italie, au Japon et en Allemagne.

Une tendance de l'art contemporain

Si toutes ces expositions communient dans un même usage du mot « archives », au pluriel ou au singulier, force est de constater que les archives des commissaires d'exposition et des artistes ne sont pas celles des archivistes.

¹ Extraite de *L'Archéologie du savoir* (1969).

² Envoi de l'*International Center of Photography* du 8 mars 2013.

³ COTTER (Holland), « *Well, It Looks Like Truth* », *The New York Times*, 18 janvier 2008, p. 31-34.

⁴ LINFIELD (Susie), « *Every Photo an Archive* », *The Nation*, 2008, mai, n° 5, p. 30-33.

⁵ SALTZ (Jerry), « *Fever Dreams. A show about archives gets brilliantly lost in the vaults* », 2008, mars, n° 3, p. 70.

⁶ WILSON (Michael), « *Photographic Memory* », *Artforum*, 21 janvier 2008.

⁷ MCDONOUGH (Tom), « *The Anarchive* », *Art in America*, mai 2008, p. 77-79.

Pas d'archives ?

La première impression qui s'impose en feuilletant les trois catalogues est celle de l'absence presque totale de documents que les archivistes professionnels pourraient spontanément reconnaître comme des documents d'archives. Prenons quelques exemples de ces œuvres sans archives qui nourrissent les catalogues de ces trois expositions d'art contemporain sur les archives, des œuvres souvent déjà connues, reconnues et réinvesties d'un nouveau regard, archivistique, à l'occasion de l'exposition. Qu'il s'agisse de *Garage, New York Renovation* de l'Américain Jason Rhoades (installation faite de tôles, d'outils et d'objets divers autour d'une voiture de course, 1993), de *Das Ende des 20. Jahrhunderts* de l'Allemand Joseph Beuys (une trentaine de pierres de basalte disposées sur le sol, 1983), de *Tomato Heads* de l'Américain Paul McCarthy (un mannequin avec une grosse tomate à la place de la tête, 1994), de *Trashstone* de l'Allemand Wilhelm Mundt (énormes blocs recouverts d'une résine synthétique, 1993), de *La Table de la rotonde* du Roumain Daniel Spoerri (tableaux-pièges faits d'objets du quotidien collés sur une planche verticale, 1996), ou de bien d'autres encore, on y cherche en vain les documents d'archives.

Avec un peu de persévérance, on découvre néanmoins quelques livres¹, des journaux et, surtout, quelques matériels techniques renvoyant à des dispositifs de conservation : fiches de bibliothèque ou boîtes d'archives. On connaît les *Magazines emballés* de Christo (1962) ou les *Couvertures de journaux* d'Hans-Peter Feldmann (2001). Le Suisse Peter Wüthrich s'est spécialisé dans les métamorphoses du livre, comme dans *Literarische Schichtung* (1993). David Bunn, artiste américain, est connu pour ses détournements artistiques de vieilles fiches catalographiques de la bibliothèque de Los Angeles (*Restes du fichier de la bibliothèque de Los Angeles*, 1995). Dénominateur commun des trois expositions, Christian Boltanski utilise régulièrement des boîtes d'archives dans ses installations. Dans *Reserve-Detective III* (1987), œuvre choisie par *Archive Fever*, l'artiste installe 223 boîtes en carton sur des étagères en bois, en y collant des visages découpés dans la revue *Detective*.

¹ Nous nous en tenons ici à des œuvres présentées ou étudiées dans les trois catalogues analysés. Il est évident qu'on trouverait parmi les livres d'artistes quantité de propositions artistiques à partir de l'objet livre, de même que beaucoup d'artistes directement sollicités par des services d'archives incluent des documents d'archives dans leurs œuvres. Il n'en va pas de même dans la catégorie art contemporain international.

Archives au sens large

Les trois expositions ont en commun une définition très large des archives, aux limites de l'opérateur. D'une manière générale, on peut dire que plus que les archives, c'est le processus d'archivage qui est en cause, lui-même conçu de manière très extensive au sens, foucauldien et derridien tout à la fois, de « système discursif régulateur » (Victoria Scott)¹. Les promoteurs du projet *Interarchive* le disent explicitement dans la préface du catalogue : « Contrairement au sens commun du mot, le terme archives est employé ici de manière aussi large que possible pour signifier un lieu où, selon les mots de Derrida, des signes sont réunis. Ainsi tous types de musées, de bibliothèques et de collections sont abordés ici de la même façon que les locaux explicitement dénommés comme des archives »².

La plupart des acteurs du système de l'art contemporain ont parfaitement conscience de cet emploi spécifique du mot « archives » et de ce qui le différencie des archives, au sens institution de conservation. Holland Cotter, prix Pulitzer de la critique 2009, explique dès le début de son article dans le *New York Time* consacré à *Archive Fever* que « l'archive dont il est question n'est pas un document mais un concept, un environnement, la somme de toutes les images documentaires qui circulent dans une culture, dans la rue, dans les médias et dans ce que l'on appelle la mémoire collective »³.

On se tromperait d'ailleurs en pensant que cette conception assez floue et vague des archives fait l'unanimité. Bien au contraire, elle est périodiquement dénoncée comme une facilité, notamment par des historiens de l'art. L'usage du terme « archives » s'apparente parfois à un slogan marketing dont la validité épistémologique peut être contestée. Victoria Scott estime que « l'emploi du mot archives comme terme générique couvrant tout ce qui ressemble de près ou de loin à une collection est conceptuellement inutile »⁴. Dans un article significativement intitulé « Ce que l'art fait à l'archive », paru dans la revue *Critique* en 2010, Christophe Kihm, professeur à l'école d'art et design de Genève, constate que cet emploi foisonnant du mot « archives » finit « par jeter un soupçon sur sa cohérence et sa pertinence lorsqu'il est question de décrire la singularité des dispositifs artistiques »⁵.

¹ SCOTT (Victoria H.F.), « Les archives d'art contemporain », *art. cité*, p. 457.

² *Interarchive*, *op. cit.*, p. 8.

³ COTTER (Holland), « *Well, It Looks Like Truth* », *The New York Times*, *art. cité*, p. 31.

⁴ SCOTT (Victoria H.F.), « Les archives d'art contemporain », *art. cité*, p. 457.

⁵ KIHM (Christophe), « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique*, 2010, n^{os} 759-760, p. 708.

Comment l'art contemporain parle-t-il des archives ?

Il ne faudrait pas pour autant en conclure que les artistes choisis dans ces trois expositions ne parlent en rien des archives. Ils traitent de l'archivage et des archives d'au moins trois manières, souvent combinées.

En premier lieu, ils s'interrogent et invitent à réfléchir sur ce que collectionner veut dire. Beaucoup d'œuvres fonctionnent sur le principe de l'accumulation. C'est particulièrement vrai dans l'exposition *Deep Storage* où on a pu parler « d'artistes du stockage »¹. Arman et ses *Tampons buwards* (1961) ou son *Accumulation téléphones* (1962), Karsten Bott dans *Von Jedem Eins* (accumulation d'objets de la vie quotidienne, 1993) ou David Deutsch dans *Sun-Frost* (assemblage de tableaux identiques, 1994) illustrent parfaitement cette approche.

Le rapport à l'histoire et au passé, qui sous-tend beaucoup de ces cheminements artistiques, tisse un lien encore plus évident avec les archives et les préoccupations des archivistes. On se contentera de deux exemples. Le projet *Body Missing* de l'artiste canadienne Vera Frenkel, initié en 1994 et continué depuis, englobe une série d'installations à base de vidéos qui, à partir de photographies d'archives, de listes, d'images fictionnelles, abordent la question des pillages nazis d'œuvres d'art. *One Million Years* du Japonais On Kawara (1970), suite d'immenses livres où sont énumérées à la machine à écrire toutes les années composant un million d'années, est fréquemment convoquée au service d'une réflexion sur une temporalité automatique, pour ainsi dire a-historique.

Les artistes aiment enfin à travailler les problématiques découlant des histoires individuelles, soit en abordant la tentation de l'archivage de sa propre vie, soit en étudiant le rapport entre histoire collective et histoire particulière. Les mécanismes qui conduisent de l'histoire à l'histoire de soi sont au cœur de la pensée de nombre d'artistes. *Day and Night and Day and...* du Belge Jef Geys est un auto-archivage de soi sous la forme d'un film de trente-six heures qui présente, dans un montage lent, toutes les photographies prises par l'artiste depuis 1958. Annette Messenger, réalise, entre 1972 et 1974, une soixantaine d'*Albums-collections* où elle rassemble en vrac, dans des cahiers ou dans des cadres, des textes, des photographies et des notes personnelles sur des thèmes banals de la vie de tous les jours : mon livre de cuisine, ma collection de proverbes, les hommes que j'aime. L'emploi du « je » est ici fictionnel : il ne s'agit pas d'Annette Messenger mais d'une femme type des années 1960 et la

¹ ROBIN (Régine), *La Mémoire saturée*, op. cit., p. 441.

mise en archives de la vie quotidienne de cette ménagère est aussi une proclamation féministe. Faisant de sa vie un des sujets majeurs de son œuvre, Boltanski la peuple de documents, principalement faux ou reconstitués : des archives fictives ou des rétro-archives en quelque sorte¹.

Pour les archivistes ?

Faut-il en tirer des enseignements pour les archivistes ? L'incontestable distance conceptuelle qui sépare les centres d'intérêt des artistes de la pratique professionnelle des archivistes pourrait conduire à répondre par la négative. Néanmoins, parce qu'il permet d'accéder à des idées qui renvoient, même très indirectement aux archives, ce courant de l'art contemporain ne saurait être ignoré. Trois directions, de nature très diverse, peuvent être explorées.

Des collectionneurs

Compte tenu de l'importance des pratiques d'accumulation dans toutes ces formes d'expression artistique, il faut bien admettre que l'on se trouve devant de véritables artistes collectionneurs, dont les collections peuvent avoir une valeur pour l'archiviste en tant que telles et dont le sort final fait question. Cette problématique n'est pas neuve : elle est consubstantielle de toutes les pratiques artistiques de type documentaire. C'est sur la préservation des archives d'artistes que l'attention des archivistes est une nouvelle fois attirée. Citons trois artistes, dont, assurément, il conviendra de conserver les collections. Hans-Peter Feldmann amasse depuis quarante ans les images banales de toute sorte, coupures de presse et publicités, dont il tire des albums, des accrochages et des installations. Bernd et Hilla Becher rassemblent des centaines de photographies de châteaux d'eau dans une perspective digne de l'Inventaire général et avec une attention au patrimoine industriel qui ne peut laisser indifférent (*Wassertürme*, 1974-1982). Quant à l'artiste britannique Tacita Dean, elle parcourt le monde et les brocantes à la recherche d'images et

¹ La bibliographie sur Boltanski est évidemment abondante. D'un point de vue archivistique, on privilégiera : BOLTANSKI (Christian), « L'archive, œuvre d'art. Dialogue avec Nathalie Heinich », *Sociétés et représentations*, 2005, n° 19, *Lieux d'archive. Une nouvelle cartographie : de la maison au musée*, p. 153-168.

de sons qui lui servent de matériau pour des créations sous forme de photographies, de films ou d'installations. L'approvisionnement dans des braderies est une pratique aujourd'hui partagée par de nombreux artistes.

Terminologies

L'emploi du mot « archives » et surtout d'« archive » au singulier par des commissaires d'exposition, des critiques d'art et aussi, quoique dans une moindre mesure, par les artistes eux-mêmes¹, ne peut pas non plus être ignoré. La mise en avant d'un usage ancien qui l'interdit ou d'une norme juridique qui l'ignore ne peut suffire. Il y a, selon nous, une place pour des recherches et une invite à une redéfinition des positionnements professionnels à ce sujet. On sait que la diffusion des travaux de Foucault et Derrida, et plus encore les conditions de leur réception, ont joué un rôle prescripteur certain. Mais constater cette généalogie ne suffit pas. Une véritable analyse socio-linguistique serait nécessaire afin de mieux comprendre pourquoi et comment le terme « archive » se diffuse dans différents milieux, dont celui de l'art contemporain. D'une certaine manière, Foucault emploie aussi « archéologie » dans un sens épistémologique particulier, et pour autant la nébuleuse de l'art contemporain n'a pas choisi « archéologie » mais « archive ». Il y a donc bien dans le mot « archive » toute une série de résonances qui en font la force et sur lesquelles il faut s'interroger. On admettra en tout cas qu'il y a là une population qui n'est pas découragée par les traditionnelles connotations péjoratives du mot archives, qui les ignore et qui semble même y trouver, à l'inverse, une tonalité valorisante et légitimante.

Sur un plan plus opératoire, cet engouement terminologique pour les « archives » et cette diffusion « d'archive » au singulier tendent à démontrer que la position traditionnelle de simple rejet du singulier par les archivistes n'est sans doute plus tenable. L'enseignant en constate le succès chez les étudiants. Le chercheur constate qu'en de multiples cantons de la pensée humaine, un besoin existe pour désigner de manière notionnelle la place des mécanismes de conservation dans une société².

¹ Boltanski l'emploie.

² Sur cette acception d'archive, MARCILLOUX (Patrice), *Les ego-archives. Traces documentaires et recherche de soi*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 32-42.

Responsabilités archivistiques

Enfin, et presque surtout, ce n'est pas parce que le propos des artistes vise plus large que les archives que celles-ci n'y sont pas incluses et ne sont pas concernées. Tous ces artistes disent quelque chose de la place du système archives dans la société, au sens plus ou moins fidèlement foucaldien de mécanique sociale qui régit la trace : pourquoi des vies ou des faits sont dits ou tus, conservés ou oubliés ? Cela dépasse certes de beaucoup les archives *stricto sensu*, mais il n'est guère contestable qu'elles en sont un des rouages. On peut donc soutenir que cette production artistique parle aussi de la fonction archives dans la société, du rôle des archives et des responsabilités des archivistes, de trois manières au moins.

L'écriture de l'histoire et la place des archives dans la production d'une histoire « officielle » est un premier centre d'intérêt. L'exemple le plus frappant est ici celui de l'Atlas group fondé en 1999 par l'artiste libanais Walid Raad. Le groupe se présente, notamment par le truchement d'un site Web, comme une entreprise de collecte et publication des archives de la guerre du Liban. En fait, les documents sont fictifs et tout ce qui est dit sur les conditions de leur découverte et sur leur utilisation par de prétendus historiens souligne les limites de l'histoire et l'impuissance du discours historique à dire le passé avec justesse. Visible dans *Archive Fever*, la vidéo *We can make rain, but no one came to ask* (2008), projection panoramique d'un paysage urbain marqué par la guerre, se donne comme le fruit de la collaboration, imaginaire, entre un enquêteur spécialiste des attentats à la voiture piégée et un reporter de guerre.

L'institutionnalisation de la trace archivistique passionne naturellement les artistes et peut interpeller les archivistes. Si les artistes contemporains ont beaucoup déconstruit le musée en tant qu'institution productrice de jugement, de sélection, de tri souvent illégitime, ils mettent en garde, avec ironie ou violence selon les tempéraments, contre le vertige de « l'archive » qui peut aussi être fausse, manipulée ou incomplète. Boltanski aime à nous montrer des archives créées qui se parent d'authentique, plus vraies que les vraies. La photographe américaine Zoe Leonard propose en 1993 avec *The Fae Richards Photo Archives* une œuvre qui fascine l'archiviste. Soixante-dix-huit photographies retracent la vie d'une héroïne féminine imaginaire, afro-américaine et chanteuse de blues, qui aurait vécu de 1908 à 1973. Les photographies sont forgées mais tout, dans leur tirage comme leur composition, fait ancien. Les clichés sont présentés comme dans un musée : sous vitrine, dans un ordre rationnel, avec des cartels. Il ne s'agit pas pour autant de nous tromper : un avertissement accompagne l'œuvre et dévoile le procédé.

Un troisième thème en découle, celui de la place des humbles, des modestes dans l'histoire et dans les archives. Pour les archivistes, c'est l'idée de nécessaires collectes compensatoires qui est suggérée. Le discours artistique achève ici de convaincre les archivistes qu'il y a des groupes sociaux qui, parce que minoritaires ou opprimés, sont sous-représentés dans les archives administratives et qu'il appartient à l'archiviste de compenser cette sous-représentation par une collecte active correctrice, notamment d'archives privées. Sur ce terrain, on rencontre beaucoup d'artistes sud-américains. Ilán Lieberman est une artiste mexicaine qui dessine des portraits d'enfants disparus à partir des photographies publiées par les journaux (*Niño Perdido*, 2006). Le pointillé du crayon restitue l'effet imprimé du journal, manière de manifester, par une technique artistique noble, une forme de respect pour des vies anonymes qui, sinon, n'en bénéficieraient pas de la part des archivages traditionnels. Dans *Death by Gun* (1990), l'Américain d'origine cubaine Félix Gonzales-Torres propose un inventaire photographique des quelque 464 personnes ayant trouvé la mort par arme à feu sur le seul territoire des États-Unis pendant une semaine. La visibilité signifie une prise de position politique.

Conclusion

Le goût des artistes contemporains pour les archives ne laisse pas d'étonner, y compris du point de vue des archivistes professionnels. Il s'agit néanmoins d'un phénomène majeur, qui s'enracine dans une tendance longue, et qui ne peut être ignoré. Certes, à y regarder d'un peu plus près, on se rend vite compte qu'une forme d'ambiguïté existe et peut rebuter. La plupart de ces artistes ignorent sans doute tout des archives, de leur organisation, de leur gestion, de leur contenu réel, de même qu'ils méconnaissent probablement les archivistes, leurs parcours comme leur professionnalité. Bien plus, l'attractivité de la question « archives » dans le champ artistique repose largement sur un flou terminologique qui peut être perçu comme porteur d'une dilution de sens. Les archives des artistes sont plus proches de la mémoire que des fonds d'archives. Elles font plutôt référence aux notions de trace et de mémoration, individuelle ou collective. Incapacité de l'homme à défier le temps, métaphysique du temps, conscience individuelle du temps, tels sont les questionnements qui sont à l'origine de cette créativité artistique. L'archiviste

doit-il pour autant se sentir ignoré, étranger ou exclu ? Nous ne le pensons pas. En mettant l'accent sur le devenir social des documents ou objets, en explorant les mystérieux entrecroisements entre l'histoire de soi et l'histoire des autres, en s'interrogeant sur les processus de collection et de sélection, les artistes contemporains l'invitent à réfléchir aux dimensions politiques de la fonction archives dans une société.

Patrice MARCILLOUX
Professeur des universités en archivistique
Université d'Angers-CERHIO UMR CNRS 6258
patrice.marcilloux@univ-angers.fr